ANGEL VIANNA

Sistema, método ou técnica?

Organização
Suzana Saldanha

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Rio de Janeiro 2009

Angel Vianna
Sistema, método ou técnica?

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

Fundação Nacional de Artes – Funarte
Sérgio Mamberti
Presidente

Diretoria Executiva
Myriam Lewin
Diretora

Centro de Programas Integrados
Tadeu Di Pietro
Diretor

Gerência de Edições
Maristela Rangel
Gerente

Centro de Artes Cênicas
Marcelo Bones
Diretor

Coordenação de Dança
Leonel Brum
Coordenador

Coordenação Geral de
Planejamento e Administração
Anagilsa Nóbrega
Coordenadora Geral

Angel Vianna
Sistema, método ou técnica?

SUZANA SALDANHA
Organização

ANA BEVILAQUA
ANA VITÓRIA FREIRE
ANDRÉA CHIESORIN NUNES
AUSONIA BERNARDES MONTEIRO
BRUNO LARA RESENDE
CATARINA RESENDE
ENAMAR RAMOS
HELENA KATZ
HÉLIA BORGES
JORGE DE ALBUQUERQUE VIEIRA
JULIANA POLO
LETÍCIA TEIXEIRA
LUCIANA BICALHO
SORAYA JORGE
SUZANA SALDANHA
VANESSA MATOS RODRIGUES

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
Rio de Janeiro – 2009

Angel Vianna
Sistema, método ou técnica

© 2009 Suzana Saldanha

Todos os direitos reservados

Fundação Nacional de Artes – Funarte
Rua da Imprensa, 16 – Centro – 20030-120 – Rio de Janeiro – RJ
Tels.: (21) 2279-8053 – (21) 2262-8070
cepin@funarte.gov.br – www.funarte.gov.br

Produção editorial e projeto gráfico
José Carlos Martins

Produção gráfica
João Carlos Guimarães

Assistente editorial
Suelen Barboza Teixeira

Capa
Eliane Moreira

Foto da capa
Angel aos 2 anos, no Carnaval de 1929
Acervo Angel Vianna

Arte-final digital
Carlos Alberto Rios

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Funarte / Coordenação de Documentação e Informação

Angel Vianna : sistema, método ou técnica? / Ana Bevilaqua... [et al.]; organização, Suzana Saldanha. – Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
162 p.; il.; 26cm

ISBN 978-85-7507-129-8

1. Vianna, Angel, 1928- 2. Coreógrafos – Brasil – Biografia. 3. Bailarinos – Brasil – Biografia. 4. Professores de dança – Brasil – Biografia. I. Bevilaqua, Ana. II. Saldanha, Suzana.

CDD 927.92807

Para a mestra
Angel
e seus discípulos

Suzana Saldanha

É sempre bom agradecer!

Angel Vianna, sua frase foi definitiva – "de você eu não duvido nada" – foi o seu aval, mergulhei no seu universo. Está aí o seu livro. Que história de superação! Obrigada.

Julieta Calazans, o seu interesse por esse livro foi comovente.

Para minha única sobrinha bailarina, Letícia Soares. Te amo.

Aos meus colegas, que, quando convidados, gentilmente se propuseram a escrever nesse tórrido verão carioca de 2008-2009. Muito obrigada pela confiança.

Luís Artur Nunes – que aposta em mim como escritora. Estou começando a acreditar, hem!...

Gilberto Perin, sem nossos papos a vida não teria graça.

Bruno Lara Resende, que aceitou o meu convite com entusiasmo. Obrigada, meu amigo.

Raquel Iantas, que apelidou os meus encontros com seu marido Bruno, *chez-eux*, de "filosofia de varanda", valeu Raca.

Rossella, obrigada por torcer por mim.

Miriam, minha amiga de infância até hoje. Merci.

Juliana Polo, o meu muito, muito obrigado.

Irene Brietzke e Miriam Amaral que por e-mail perguntavam "e o livro, tá andando?" Olha ele aqui!

Antonio, meu amigo que mesmo de longe sempre deu força.

Noza, que com seu silêncio me ajudou e muito!

Beth Nunes, Márcia do Valle, os Urbim, Laís Maciel, Ester Mazzolier, Manuela Anabuki, Lena, minha irmã, e para meus pais, Lurdes e Renato, vocês foram uma força!

Para os alunos da Faculdade Angel Vianna – este livro foi feito pensando em vocês.

E ao Leonardo Netto, meu fiel amigo, crítico feroz, o meu muito, muito obrigada.

Acervo Angel Vianna

O que mais me
comove na vida é
um corpo abandonado,
e como o corpo
não mente...
Cada vez mais percebo
que escolhi o
caminho certo!

Sumário

13 **Apresentação**
Juca Ferreira
Ministro da Cultura

15 **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?**
Sérgio Mamberti
Presidente da Funarte

18 **Ah, esses sentimentos ditos não nobres!**
Suzana Saldanha

24 **Juro que não resisti**
Bruno Lara Resende

26 **Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança**
Helena Katz

33 **O método Angel Vianna é a ontologia sistêmica**
Jorge de Albuquerque Vieira

36 **O trabalho de Angel Vianna como campo do possível**
Hélia Borges

39 **Trago na memória corporal o que Angel me favoreceu**
Letícia Teixeira

49 **Técnica Angel Vianna e técnica Klauss Vianna: existem realmente duas técnicas?**
Juliana Polo

56 **Quem sabe você decide**
Suzana Saldanha – Jussara Miller

60 **Para que a memória não se apague**
Ana Vitória Freire

67 **Angel Vianna e o teatro**
Enamar Ramos

77 **Laban dialoga com Angel ou Angel dialoga com Laban**
Ana Bevilaqua

82 **Afinal, Laban e Angel dialogam?**
Ana Bevilaqua e Suzana Saldanha

85 **A minha vida na arte**
Suzana Saldanha

88 **Lembretes de Angel**
Suzana Saldanha

92 **O que dizem de Angel Vianna**
Suzana Saldanha

96 **A dança e a presença performática de Angel Vianna**
Ausonia Bernardes Monteiro

109 **Angel Vianna: uma escola de vida**
Luciana Bicalho

113 **Arte e consciência do movimento:**
um burilar reflexivo de estados de presença
Soraya Jorge

121 **Fábulas de Angel**
Andréa Chiesorin

125 **O método Angel Vianna ou**
a afirmação da vida pelo movimento
Catarina Resende

134 **Estando aqui por vinte e muitos anos**
Valéria Peixoto

135 **Angel Vianna: o início de tudo**
Joana Ribeiro

139 **Discurso de formatura**
Vanessa Matos Rodrigues

145 **Luzes na ribalta – Angel em cena**

153 **Olha a bibliografia aí!!!**

159 **Sobre os autores**

Apresentação

Juca Ferreira
Ministro da Cultura

Depois da música, a dança é a atividade artística mais disseminada no território nacional. Segundo dados do IBGE (MUNIC-2006), 56% dos municípios brasileiros têm hoje grupos de dança. No entanto, essa abrangência não tem se traduzido historicamente em políticas públicas. Até o ano de 2003, por exemplo, não havia sequer estrutura do governo federal específica para gestão do segmento, que era contemplado por políticas comuns aos segmentos de teatro, ópera e circo, no âmbito das artes cênicas.

Hoje o Ministério da Cultura tem na Funarte uma Coordenação de Dança, o que permitiu a realização do primeiro mapeamento da atividade no Brasil, além de uma Câmara Setorial de Dança, que reúne governo e sociedade para a construção e avaliação das políticas para o setor.

Responsável por desenvolver, no Ministério da Cultura, as políticas de fomento às artes visuais, à música e às artes cênicas, a Funarte se tornou uma das principais produtoras de conhecimento sobre Arte no Brasil – tradição que remonta à década de 1970. Para se somar a uma série de publicações históricas, apresentamos os volumes editados em 2009. Dentre eles, *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?*, organizado por Suzana Saldanha, com textos de 16 autores, que vem homenagear a grande experimentadora da dança brasileira, mineira radicada no Rio de Janeiro, onde continua a desenvolver seu magnífico trabalho, na Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, em Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro.

Impossível falar na dança contemporânea brasileira sem citar seu nome. Sua técnica revolucionou o tratamento que se dava ao corpo e suas aulas até hoje são recebidas pelos alunos por seu perfil terapêutico e holístico. Angel Vianna foi e continua a ser um dos baluartes do chamado "trabalho de corpo", depois dela, a relação entre corpo e dança nunca mais será a mesma.

Como diz Luciana Bicalho, uma das autoras da publicação: "Na Angel o corpo é possibilidade." E neste livro, Angel é uma possibilidade para todos que vivem ou não da dança saberem mais sobre Vianna e sua inestimável contribuição para a história da dança no Brasil.

Angel Vianna: sistema, método ou técnica?

Sérgio Mamberti
Presidente da Funarte

Bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora, Angel Vianna é uma referência no campo das artes cênicas. Seus estudos sobre a sensibilização do corpo e a conscientização do movimento não se tornaram essenciais somente na formação de bailarinos e atores; também podem ser aplicados em processos terapêuticos, de reabilitação motora e em áreas ligadas à saúde. Ao publicar *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?*, a Funarte quer homenagear essa grande artista pela sua inestimável contribuição.

O livro reúne ensaios de profissionais de diferentes áreas do conhecimento que entraram em contato com o trabalho de Angel. Além de analisar a obra da artista, os autores abordam experiências que marcaram sua vida e foram determinantes para o desenvolvimento desse trabalho, como a relação com Klauss Vianna, a descoberta do sistema Laban, o envolvimento com o teatro e os estudos de anatomia e belas artes.

Com a edição deste título, a Funarte reafirma os compromissos de estimular a reflexão teórica sobre as artes e resgatar a memória da cultura brasileira. Além disso, coloca ao alcance do público informações preciosas sobre uma educadora que estimula a busca da subjetividade em cada um de seus alunos. Ao estender a prática da dança a todos os que quiserem experimentá-la, Angel Vianna abriu espaço para a aceitação das múltiplas estéticas do corpo.

Marco Terranova

O bom de mostrar as etapas do meu
trabalho é que fica tudo bem claro.
O "como utilizá-lo" vai ficar a cargo de cada um!
Os bailarinos vão dançar, os professores vão ensinar,
e os terapeutas corporais vão aliviar as dores.
Agora, se quiserem dançar, ser professores
e terapeutas do corpo também podem, uai!
O que eu não suporto mais é esse
"mexidinho", que às vezes fazem
com o meu trabalho!

Angel Vianna

Ah, esses sentimentos ditos não nobres!

Suzana Saldanha

Sempre gostei dos sentimentos não nobres. Desconfio que é neles que a espécie humana aparece realmente, sei lá quem disse isso, mas concordo. Muito cedo descobri esses sentimentos em mim e percebi que quando trabalhados, alguns deles é claro, podem se transformar em verdadeiros impulsos para boas realizações. Pois foi exatamente ela, a inveja, um dos sentimentos mais ocultados por nós, que me impulsionou a fazer esse livro. Um livro didático sobre o método – ou é sistema ou será técnica – Angel Vianna?

No IV Encontro do Corpo na Dança e no Teatro, no ano de 2008, no Sesc Copacabana – Rio, num dos seminários, eu ouvi pela primeira vez: "... porque a técnica Klauss Vianna..." Como assim? Pimba, foi exatamente nesse momento que bateu a inveja, ou foram ciúmes? Tentei dialogar com a mesa, impossível – "já tínhamos planejado que não haveria debate". Senti uma coisa horrível. Mas o problema era meu, isso também eu aprendi cedo, muito cedo. Ainda consegui dizer – "não seria técnica Vianna?" Sei que esses rompantes no meio acadêmico não são bem vistos. Fiquei muda, mas agi, saí correndo para o hall do teatro onde tinha uma pequena livraria montada para o evento. Comprei numa só tacada o livro de Jussara, de Ana Vitória (não, o livro de Ana, já tinha em casa) da Enamar e o da Neide. Sei lá porque, ou talvez saiba, só pedi autógrafo para Jussara Miller, a autora de *A escuta do corpo – sistematização da técnica de Klaus Vianna*. "Suzana adorei suas provocações, abraços, Jussara". Fiquei forte.

E Angel Vianna, seu trabalho seria método, sistema ou técnica? Angel e Klauss trabalharam tantos anos juntos – não seria *técnica*

Vianna? Faltava pegar a dissertação de Letícia Teixeira – mas sabia que a nomenclatura que usou foi método Angel Vianna.

Nessas horas "dramáticas", recorro sempre ao meu amigo para assuntos acadêmicos. Pego o telefone e mando ver: "qual é a diferença entre método, sistema e técnica?" "Assim por telefone? Estou super ocupado vou viajar. O melhor é conversares com um filósofo." O-bri-ga-da.

Fui direto ao meu amigo Bruno Lara Resende, filho do homem que tinha sido professor de Angel em Belo Horizonte, Otto. O sim de Bruno veio em forma de texto que vocês logo, logo vão ler. Bingo.

Mas pra que escrever este livro?

Para que não precisássemos, mais tarde, ter a audácia da reconstrução de um trabalho que é "o marco da dança contemporânea no Brasil, ou pelo menos no Rio de Janeiro", como escreve Ana Vitória Freire no seu livro.

Já respondido, avante!

Pensei em você. Agora já não importa mais saber porque você escolheu a dança ou porque a dança escolheu você. Você já está nessa profissão – se vai exercer ou não, também isso não importa. Mas o que realmente importa é que você tem o direito, a obrigação de se instrumentalizar teórica e praticamente sobre o trabalho da mestra que dá nome a uma das poucas faculdades de dança no Brasil.

Mas porque tenho eu que escrever este livro sozinha, se meus colegas pesquisaram tantos anos para as suas teses de mestrado, de doutorado – uns sobre Angel, outros sobre Klauss, sobre Rainer? Porque essa prepotência, logo eu que sou do teatro?

Sabem o que eu gostaria, meus colegas? De fazer um livro transparente, que dialogue com a comunidade de dança. Escrito por você que experimentou no seu corpo, pesquisou, é professor de dança, bailarino, escreveu sobre Angel Vianna. Um livro de fácil manuseio, vivo. Topam? Nenhum convidado disse não. Obrigada.

Quanto a mim, vou aproveitar esse raro momento em que Angel está quietinha na sua sala, sem ninguém por perto, mexendo nos famosos papéis, junto com a amiga Julieta. "Fala Angel, pode falar que eu estou escrevendo", não precisei dizer mais nada.

(Foi bonito ver Angel continuar mexendo nos papéis, Julieta parar de escrever e ficar olhando, ouvindo a amiga falar. Um desses momentos mágicos que tive a sorte de presenciar).

– Nunca pensei em ensinar nada.

– O que é isso Angel?, disse Julieta.

– É isso mesmo, nunca falei mas vou falar. Nunca pensei em ensinar nada.Pensei sim em ser uma grande pianista, uma grande escultora, uma grande bailarina.

Eu queria ser boa em tudo, por isso estudava muito, e muitas horas: piano, balé, escultura.

À noite, quando chegava em casa, esperava meus pais saírem, minha irmã já tinha casado. Eu abria todas as janelas da sala – era um casarão imenso, botava uma música na eletrola.

O vento entrava zunindo pela janela.

As cortinas voavam e eu sentia medo, muito medo – mas dançava... Sempre gostei de sentir medo. O medo no meu corpo fazia eu agir, me expressar. Eu me lembrava, às vezes, do filme *O morro dos ventos uivantes*, que me impressionou muito, e dançava.

Só fui ensinar para ter o meu dinheiro, a minha independência financeira. Meu pai não apoiava a minha inclinação para as artes, não via nessa profissão possibilidade de ganhar dinheiro, de me sustentar. Minha mãe não, me protegia e me incentivava. Sempre adorei minha mãe! Quer ver uma coisa? Sempre gostei de roupa que se mexesse, que fizesse barulho. Eu desenhava os meus vestidos e minha mãe mandava para costureira. Agora, estou me lembrando de um vestido amarelo com uma estrela preta, cheio de "guizinhos". Teve um que era cheinho de moranguinhos vermelhos com folhinhas verdes. Aquilo tudo pendurado era lindo! Acho que vou começar a desenhar a minha roupa! (Sabe que está fazendo graça e dá uma boa risada).

Uma vez escrevi uma carta para o meu pai e mandei pela minha irmã.

– Você ainda lembra?

– Tudinho. Pode escrever Suzana, eu disse assim para a minha irmã.

Minha irmã, quando você e meu pai estiverem há 11 ou 12 mil pés de altitude, indo para Salvador, você entrega esta carta ao meu pai e observa a relação dele.

> *Meu pai, eu quero lhe dizer que às vezes você pensa que eu necessito casar. Não é verdade, porque eu só me casarei se eu encontrar uma pessoa que me entenda, me compreenda. Não é o casamento que me interessa e sim com quem eu vou viver.*
>
> *E eu quero lhe dizer que já encontrei!*
>
> *Sei que não é do seu agrado que eu case com ele. Mas, meu pai, você precisa me compreender e me entender. Eu não poderia me casar com qualquer pessoa. Tinha que ser com ele... Klauss. Ele me entende, me gosta e gostamos da mesma profissão.*
>
> *Agora eu vou lhe dizer uma coisa: se eu for feliz com ele, voltarei sempre na sua casa e se eu não for feliz, você nunca mais vai me ver.*
>
> *Portanto, meu pai, pense seriamente, nesses 11 mil pés de altitude, o que você vai me responder.*

Minha irmã me contou depois a reação dele: leu a carta, baixou os olhos, levantou os olhos, olhou pra mim e disse "sua irmã é muito estranha!"

Voltei muitas vezes pra dizer a meu pai como eu era feliz. Muitas vezes nem era preciso palavras. Ele sempre me ensinou que com o olhar a gente diz muita coisa.

(Angel fica em silêncio)

– E o seu trabalho Angel?

– Eu fui fazendo, pesquisando, descobrindo. Nem pensava em registrar nada, mas sempre tive muita gente boa por perto, que me questionava, escrevia as minhas aulas, me entrevistava e eu sempre falando, falando...

– Quais são as etapas do seu trabalho?, pergunto. Angel me interrompe e começa a falar forte, com uma convicção de quem realmente sabe o que faz.

– Olha:

1. A primeira coisa é a *observação*. A visualização, a memorização do eu, do outro, do espaço (ambiente).
2. Depois vêm os *apoios* ("no início dou muita ênfase nos apoios")

a. Apoios: duros, moles, sem apoio.
b. A consciência dos apoios:
c. no chão
d. nos pés
e. nos ísquios
f. os apoios do corpo no cotidiano

3. A *atenção* – estar no aqui, no agora, no presente e acordado. *Vivo*.
4. As *articulações* – explorá-las. Expandir os espaços as dobras. Pesquisar os movimentos do cotidiano.
5. O *tempo* – o tempo de cada aluno. É muito importante respeitar o tempo do aluno. O início, o desenvolvimento e o fim de cada um.
6. Os cinco *sentidos* – trabalhar com foco nos sentidos, despertar os sentidos nos alunos. O *ver* e o *ouvir* são importantíssimos, fundamentais para os atores, os bailarinos em cena.
7. A *tridimensionalidade* – trabalha com a frente, o lado e atrás. É presente em todos nós, mas quem conhece bem são as crianças quando giram.
8. A *consciência corporal* – é importante que o aluno tenha consciência do seu corpo, para poder "dialogar com o outro".

E como as pessoas recebem a sua aula?

– Sabe o que elas dizem?

Eu adoro suas aulas, mas nem é o que você faz, e sim o que você diz.

Adoram quando eu falo da organização do corpo e quando dou tempo para eles se organizarem.

O professor deve começar lentamente dando as orientações para os alunos. Não deve jogar palavras soltas no ar.

Desde que comecei, meu método é somático. Sempre quis que o meu aluno tivesse consciência do que estava fazendo, conhecesse o seu corpo, soubesse organizá-lo obedecendo ao seu tempo e tudo isso em contato com o ambiente em que estivesse.

No meu trabalho uso a música, escultura, balé clássico, a consciência do corpo e a expressão corporal.

Sempre fui procurada pelos diferentes: paraplégicos, tetraplégicos, cegos, pessoas com deficiência visual...

E eu sem saber porque!

Mas essa turma que vai entrar agora neste livro sabe tudo sobre o seu trabalho, Angel. Quer ver?

Quanto a mim, minha intuição manda essa – *placet experi* – a máxima de Thomas Mann na sua "A Montanha Mágica".

Convém experimentar.

Juro que não resisti

Bruno Lara Resende

Hesito sempre diante de pedido para escrever por encomenda. Mas como resistir a um convite seu para entrar de carona num livro sobre Angel? Sistema, método, técnica. Eis as três palavras que você me lançou, todas substantivos comuns abstratos, de algum modo inter-relacionadas. Tarefa triplamente difícil: tema complexo em função da polissemia dos conceitos desde a origem grega dos vocábulos, obrigação de fugir da forma de verbete enciclopédico e, paradoxalmente, o texto não poder ultrapassar uma página. Valho-me, então, da minha condição de franco-atirador, dispensado do rigor acadêmico e do compromisso com cânones de qualquer ordem.

Toda investigação (ou pesquisa), seja no campo da ciência, da filosofia ou da arte, exige um método. É ele que permite a constituição do objeto e assegura a formulação das questões pertinentes de modo a orientar o processo criador. Pode ser um conjunto coerente de regras e princípios ou fruto da intuição – e não é à toa que Bergson fez da intuição o método e este é filosófico por excelência. O êxito da investigação implicará na criação de uma tese ou de uma teoria, cuja amplitude pode dar origem a um sistema. O caráter sistemático de um corpo teórico depende não só de sua dimensão, mas, sobretudo, de sua unidade sob a organização de uma ideia fundadora (Kant). A aplicação prática da teoria ou do sistema alcançado com a ajuda do método importará na criação de uma técnica (o *know how*).

Nos casos, como o de Angel, em que a técnica consiste em ensinar alguém a trilhar um caminho investigativo sobre si mesmo, ela é o conjunto de procedimentos capaz de ensinar alguém a valer-se do método, ou seja, a técnica torna-se a descrição de um método a

ser adotado por cada aluno. Assim, em certas hipóteses, emprega-se um método de investigação e o resultado dessa investigação é a formulação de um método a ser ensinado. E ele pode adquirir tal complexidade e caráter unitário, que ganha o direito de ser considerado um sistema. Não é por acaso que haja tanta confusão entre os sentidos de sistema, método e técnica. Basta pensar em Stanislavski, a quem se atribui a autoria do sistema, método ou técnica que levam seu nome, as três palavras são quase sempre empregadas como se entre elas houvesse sinonímia.

Não sei se o que a Angel criou — e partilhou com incomum generosidade — é um sistema, não sei descrever o seu método, nem sua técnica. Mas posso ficar tranquilo, porque tenho certeza de que este livro dará conta do recado. O que sei, Suzana, é que Angel soprou nos nossos corpos um novo espírito e teve papel decisivo no processo de transformação do pensamento sobre o corpo no Brasil. Não há mais corpo, muito menos modelo de corpo; existem corpos, unidos em suas múltiplas individualidades apenas por suas manifestações afetivas. Angel acolheu e abençoou a beleza dos corpos na sua infinita diversidade, restituiu-lhes a alegria do movimento livre e os ensinou a dança da singularidade expressiva.

Obrigado, Angel Vianna.

Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança

Helena Katz

Na dança, quando se estabelece o critério de que um método lida com princípios gerais e uma técnica se estrutura com passos codificados, a pergunta que dá título a este livro ganha uma resposta imediata: Angel Vianna estruturou um método. Todavia, a questão envolve muito mais complexidade do que essa escolha aparentemente direta permite supor. Há que se investigar o tipo de comprometimento presente na formulação dessa pergunta, que contrapõe técnica e método. A hipótese é a de que a habitual separação entre método e técnica não pode ser sustentada quando se conhece como o corpo funciona.

Método e técnica dizem respeito à capacidade de fazer bem as coisas, todas as coisas, inclusive dançar. A questão é que, quando esse tipo de capacitação se transforma em tema, geralmente passa a ser trabalhado dentro de uma separação entre fazer e pensar que lhe traz consequências importantes de serem identificadas.

O senso comum designa como técnica uma atividade prática, associada ao aprimoramento de alguma habilidade do corpo que, de imediato, é tratada como uma atividade mecânica, a ser repetida e sem associação com a vida mental. Um puro fazer, uma atividade prática, relativa ao corpo – e aqui já vale sublinhar que tal entendimento de corpo é o de corpo separado da mente.

> Em diversos momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas. A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como um luxo.[1]

A separação entre fazer e pensar ou, dito de outro modo, entre prática e teoria, ignora a nossa história evolutiva. E também não leva em conta que toda atividade de capacitação é sempre cultural porque natureza e cultura não são instâncias inteiramente apartadas e, bem ao contrário, se relacionam, se interferem, se "cotransformam".

Sabe-se que o cérebro dos nossos ancestrais ficou maior quando seus braços e mãos foram liberados para outros tipos de atividade, pela conquista da bipedia. Com uma maior capacidade cerebral, foram tornando-se capazes de segurar coisas com as mãos, de fabricá-las e de identificá-las. Os usos da mão se relacionam com a modificação da sua estrutura, ao longo do tempo, e com o aumento do tamanho do cérebro a ela correlacionado, que permitiu o desenvolvimento de novas habilidades. Entender que na nossa história evolutiva é a relação corpo-ambiente que promove a transformação tanto do corpo como do ambiente nos permite ligar o que existe fora e dentro do corpo. Mais que isso, pois nos leva a entender como o que está aparentemente fora se torna corpo.

> O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas... A informação se transmite em processo de contaminação.[2]

Mas, como nem sempre a evidência científica consegue desarticular uma crença que ganhou muita estabilidade e se popularizou, a separação entre atividades que são entendidas como do corpo (bordar, andar de bicicleta, dançar, etc.) e as outras, atribuídas ao pensamento (estudar matemática, construir prédios, fazer discursos, etc.), ainda se mantém. E é ela que, na área da dança, faz com que muitos continuem a repetir que a técnica é uma atividade de repetição mecânica que prepara o corpo para dançar.

Tal afirmação apoia-se na separação entre corpo e pensamento. Esta cisão dual permite que se trate a técnica como um conjunto de saberes prontos, disponíveis para reprodução por imitação. No

caso da dança, a técnica reuniria um conjunto de instruções na forma de passos de dança, que estariam congelados na sua forma mais perfeita, além de organizados sequencialmente, do mais fácil para o mais difícil. Quem deseja dançar deve aproximar-se cada vez mais deles, de sua forma já definida, até realizá-los muito bem.

De um outro lado, estaria o método. Na dança, o método é tradicionalmente aceito como sendo um conjunto de instruções mais abertas, mais gerais, que não parte do passo já existente e desenhado na sua forma. O método deixaria o corpo mais livre e mais apto a descobrir o seu jeito de fazer o movimento proposto. Seria, portanto, mais adequado aos interessados em atividades mais criativas. Saberes como os de Angel Vianna, Klauss Vianna ou Rudolf von Laban, por exemplo, estariam agrupados nessa segunda categoria, a do método.

Ou seja, a pergunta sobre método ou técnica se apoia em uma distinção na maneira de o corpo fazer o movimento: por modelo pronto (técnica)/ sem modelo pronto (método). Mas o que é exatamente um movimento "pronto"? Por que o passo está pronto e as habilidades desenvolvidas no método, ao longo do tempo, não estão? A proposta aqui é a de que se possa reconhecer como passo todo e qualquer movimento que se desenha ao longo do tempo, qualquer movimento cuja a sua forma de ser realizado ganha estabilidade e passa a ser reconhecida na sua singularidade.

A questão inicial poderia, então, ser proposta de outra maneira: *a distinção entre método e técnica estaria na particularidade das suas situações temporais e não em relação ao uso ou não uso do passo.* Nessa direção, podem ser formuladas perguntas como, por exemplo: quando é que o movimento se torna passo em um corpo? Todo experimento de movimento, na medida em que se repete no treinamento, tende a se transformar em passo? Começar com um passo pronto ou vir a produzi-lo no exercício dos experimentos interfere ou não interfere na atividade de aprender a dançar? Tais perguntas colaboram para refletirmos sobre os comprometimentos em se continuar a fazer do passo o parâmetro regulador da separação entre técnica e método.

Passo de dança

O entendimento de técnica acima descrito produz um discurso monolinguístico. Serve para fazer com que corpos distintos entendam que aprender a dançar é aprender a reproduzir cada passo da maneira mais aproximada possível à sua forma já codificada. E o entendimento de método acima apresentado apoia-se na não existência do passo. A proposta aqui trazida é a de que ambos estão equivocados, e para apresentá-la, será adotada uma argumentação apoiada na Teoria Corpomídia, de Katz & Greiner, que trabalha o corpo como um estado sempre em transformação, em codependência com os ambientes por onde transita.

> As relações entre corpo e ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos, e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos.[3]

Os passos de dança representam soluções eficientíssimas, em termos evolutivos. Não somente formalizam ideias sobre o mundo, de forma sintética e econômica, como atuam como unidades mínimas, com as quais se montam discursos. Um mesmo passo pode ser usado em combinações as mais variadas e, em cada uma delas, articulando discursos distintos. Sem precisar mudar de forma, monta obras distintas.

Sucede que, no corpo, a repetição vai conduzindo um processo de seleção natural da melhor maneira que cada corpo encontra para lidar com o movimento. No corpo, tudo aparece com uma forma, e todas as formas se aprontam de acordo com os princípios gerais que regulam a relação corpo-movimento, estejam ou não apresentados na forma de passos codificados de dança. O movimento que não começa copiando um passo existente também tende a ganhar estabilidade, ao longo do tempo, nesse processo de seleção via repe-

tição. Um certo modo específico de se mexer acaba por particularizar-se por meio das ações praticadas pelo corpo. Princípios gerais são mais estáveis, mas também estão no eixo do tempo, e em ritmo mais lento, vão transformando-se, à medida que o corpo vai repetindo as suas práticas, os seus experimentos. A questão desloca-se: não mais diz respeito à existência ou não do passo de dança, mas sim a quando esse "passo" vai passar a existir, se antes ou depois da repetição.

Fazer e pensar

Na dança, há interesses específicos nas duas modalidades de aprendizado. Uns se dedicam ao movimento que cada corpo é capaz de produzir, outros se dedicam aos ajustes entre o corpo e os movimentos codificados na forma de passos, outros transformam o próprio movimento de dança na sua questão, alguns questionam os limites da dança enquanto gênero artístico, etc. Mas o que está em jogo quando se pergunta método ou técnica é o tipo de fazer associado ao termo "técnica".

Para o *animal laborans* de Hannah Arendt (1906-1975), o trabalho é um fim em si mesmo. Seja o cientista que está absorto na tarefa de inventar sem preocupar-se com os usos de suas descobertas, seja o trabalhador braçal a quem resta passar os dias cuidando de realizar bem a parte que lhe cabe no processo de fabricar algo, ambos estão no mundo do trabalho dissociado de seu fim. E Arendt nos fala também de um outro tipo de fazer, o do *homo faber*, que discute o que produz.

Essa distinção, embora problemática porque não leva em conta que sentimento e pensamento estão juntos no fazer, em qualquer tipo de fazer, pode ser tomada como analogia para os equívocos que ainda praticamos em torno da técnica e do método. Arendt também separou um fazer que é só do corpo de outro fazer, que inclui a mente. Diferente de nós, todavia, ela não tinha podido ser leitora da bibliografia sobre percepção, consciência e cognição que se tornou disponível, sobretudo a partir dos anos 1990.

Com essa bibliografia, compreende-se que tudo ganha forma no corpo. E que, sendo assim, a escolha entre método e técnica pode ser substituída pela compreensão de que o que está em jogo não é, de fato, a questão do passo, mas sim, se começar pelo passo (técnica) ou encontrá-lo mais adiante (método) faz alguma diferença. Afinal, sabe-se que dominar bem uma técnica de dança não significa dançar bem, pois a técnica é aceita como condição necessária, mas não suficiente. Depois da técnica, há que "superá-la", no jargão tradicional.

O que seria essa "superação" senão a conquista do modo próprio de lidar com o conhecimento advindo da técnica? E o que seria o domínio dos princípios gerais senão a estabilização de formas do fazer – um correlato ao passo de dança, portanto?

Descobrir os saberes do corpo

Rudof Laban (1879-1958) dedicou-se a conhecer as características do movimento e, com os seus estudos, organizou uma topografia classificatória. Diferenciando-se da sua proposta, mas igualmente interessados nos princípios gerais do movimento, Angel e Klauss Vianna priorizam o sujeito, no sentido de que cabe a cada um de nós empreender a aventura de descobrir os saberes do seu corpo. Interessados na dança que cada corpo podia desenvolver, formularam os princípios gerais que possibilitariam que isso viesse a acontecer. Angel e Klauss, cada qual a seu modo, chegaram aos ossos, articulações, contato, pele, tempo, peso, resistência, oposição, apoios, observação, atenção, toque, presença e consciência.

O conhecimento da existência desses princípios gerais favoreceria o corpo a melhor explorar o movimento, desimpedindo-o de possíveis entraves que estivessem ou pudessem vir a estar estorvando esse conhecimento de si mesmo, um tipo de mergulho em si mesmo que lembra a maiêutica de Sócrates (470 a.C. ou 469-399 a.C).

A maiêutica está associada ao método de perguntar desenvolvido por Sócrates para levar o homem ao conhecimento. É famosa a sua frase "conhece-te a ti mesmo", ou, em grego, *nosce te ipsum*.

O termo “maiêutica” se refere ao ato da parteira, profissão de sua mãe, trazer uma vida (ou o conhecimento) à luz. Na maiêutica socrática, o professor se utiliza de perguntas para levar o aluno a responder utilizando seus próprios conhecimentos. Angel e Klauss fizeram das suas instruções uma pedagogia maiêutica, levando cada um a encontrar a sua resposta no seu corpo. O fato da consciência ser por eles entendida como um processo de autorreflexão atesta essa aproximação.

Angel disse, certa vez, que Klauss tinha a cabeça na lua e ela, os pés no chão. Talvez esteja aí um outro viés para lidar com o que ambos nos legaram. Como se vê, até essa metáfora remete ao corpo em sintonia com o ambiente.

1. Sennet, 2009, p. 31
2. Katz e Greiner, 2006, p.131
3. Katz & Greiner, 2005, p. 130

O método Angel Vianna é a ontologia sistêmica

Jorge de Albuquerque Vieira

O trabalho corporal como desenvolvido por Angel Vianna pode ser visto como uma elaboração da alta complexidade do ser humano. Ele se insere no domínio de uma ontologia como ciência geral, no sentido dado por Bunge, Peirce e outros[1]. Nessa ontologia, lidamos com os traços mais gerais e fundamentais das coisas (no caso, sistemas), na forma de um corpo de pressupostos que embasa todas as consequentes elaborações cognitivas.

O corpo é um sistema hipercomplexo, nunca captado por uma só ciência ou ontologia regional. Há a necessidade da elaboração do corpo por meio de uma visão básica, fundamental e geral, que leve à efetiva aplicação das visões regionais. E é nesse contexto que se insere a técnica (ou método? Ou ainda, sistema?) de Angel Vianna.

É necessário ressaltar esse aspecto: A ontologia geral irá trabalhar aspectos gerais e básicos das coisas, como, por exemplo, espaço e tempo, matéria, mudança e possibilidade, etc. E quando nos dedicarmos ao estudo de características mais específicas das coisas (ou sistemas) estaremos fazendo o que chamamos ciência, na forma de uma ontologia regional. Dessa forma, anatomia, ortopedia, neurologia, psicologia, etc., são ontologias regionais ou ciências, que podem ser empregadas no estudo mais especializado do corpo.

Enfatizamos aqui que, de acordo com os autores já citados e a ontologia por nós adotada, é nossa opinião que o mais indicado seria falar de sistema Angel Vianna. Ou seja, do ponto de vista de uma teoria do conhecimento, o trabalho de Angel Vianna consiste na construção de um sofisticado sistema conceitual e de ações, que tenta mapear ontologicamente o sistema corpo.

A complexidade envolvida no sistema corpo pode ser vista por meio de níveis aparentemente separados. Essa é uma hipótese mais metodológica do que ontológica, típica do pensamento mais atomista, pois é bastante razoável que ocorram "movimentos" interníveis que variam desde o físico até o psicossocial. Do ponto de vista sistêmico, uma atuação em um dos níveis provocará efeitos e consequências nos demais, tal que elaborar a complexidade corporal física e biológica é elaborar vários desses níveis. Se levarmos em consideração que a complexidade humana é decorrente da evolução, temos a conclusão que a elaboração das dimensões complexas do ser humano pode gerar uma melhoria adaptativa da espécie.

Nesse sentido, o sistema Angel Vianna não tem exclusivamente um caráter terapêutico, mas sim, acima de tudo, funciona como uma otimização adaptativa do sistema humano. Aspectos terapêuticos podem ocorrer como consequência da vivenciação do sistema. Nesse contexto, o sistema aplica-se a todos os seres humanos, desde aqueles considerados "normais" quanto aqueles considerados mais "deficientes" – termos extremamente contextuais e relativos.

Do ponto de vista da ontologia sistêmica, quando lidamos com sistemas abertos, vemos que a coevolução corpo/ambiente é gerenciada por um processo que pode ser aproximadamente caracterizado como "internalização de relações", no sentido de relações externas transitarem, no tempo, para a condição de relações internas. Na verdade, falamos de relações do tipo conexões.[2] Ou seja, ao longo da evolução em larga escala temporal e aquela do dia a dia, nossos corpos são regidos por um processo de internalização de relações ou conexões.[3] Ao longo do processo de internalização, algumas tornam-se irreversíveis, outras podem "flutuar" em direção à reversibilidade. Segundo ainda Uyemov,[4] o tempo flui na direção que corresponde a essa internalização, ou "colapso relacional". Em resumo, vivemos numa realidade relacional, o que implica sempre um conjunto de restrições que seleciona os acoplamentos possíveis entre as coisas da realidade, gerando certos sistemas e não outros.

No caso da complexidade humana, vivemos muitas vezes em condições em que há o acúmulo de restrições "desnecessárias" ou em excesso, o que nos sobrecarrega também desnecessariamente em nosso dia a dia. O sistema Angel Vianna visa liberar o corpo de restrições desnecessárias e/ou em excesso, elaborando assim uma linguagem corporal, que se traduz intersemioticamente em toques, estímulos aos sistemas musculares, esqueleto, etc. Tal sistema pode assim explorar a potencialidade corporal, inclusive no nível cerebral, efetivando o desenvolvimento do sistema corpo/cérebro.

O caráter sistêmico do trabalho de Angel Vianna possui, portanto, seu lado metodológico. Nesse sentido, seria um método que visa fornecer mais graus de liberdade ao corpo humano mas nunca de maneira desnecessária, ou seja, há a libertação do corpo mas respeitando a sua natureza relacional. E, finalmente, tendo o sistema conceitual permitido a emergência de um método, este, em suas aplicações e geração de hábitos, acarreta uma técnica.

Em nossa opinião, encontramos no trabalho de Vianna os aspectos sistêmicos, metodológicos e técnicos, mas o que o domina e valoriza é o seu valor sistêmico e de uma natureza ontológica.

1. Bunge, 1977, p. 5
2. Bunge, M. 1979, p. 6
3. Uyemov. 1975, p. 98
4. Id.Ibid, p. 101

O trabalho de Angel Vianna como campo do possível

Hélia Borges

Fedro – E nisso a dançarina teria, segundo tu, algo de socrático, ensinando-nos, quanto ao andar, a nos conhecer melhor a nós mesmos? Erixímaco – Precisamente. Nossos passos são tão fáceis e familiares que nunca têm a honra de serem considerados em si mesmos, e enquanto atos estranhos (a menos que doentes ou imobilizados, a privação nos leve a admirá-los). Conduzem assim, como sabem, a nós que os ignoramos ingenuamente; e conforme o terreno, o destino, o humor, o estado do homem, ou mesmo a iluminação do caminho, eles são o que são; nos os perdemos sem pensar neles.[1]

Assim como nos diz Erixímaco estamos tão impregnados de um modo de ver o mundo que não nos damos conta das micropercepções que atravessam nosso corpo no cotidiano revelando-nos o abismo de possibilidades característico da vida em sua existência.

Portadora de um saber inventivo e único no meio da dança, Angel Vianna conduz seu trabalho percebendo-o como campo vibrátil em comunhão com o coletivo. De forma a permitir ao corpo expandir-se na sua expressão mais singular, libera os movimentos corporais de suas amarras a partir de técnicas que trazem à tona um corpo vivo, pulsátil no qual o aluno passa a permanecer em escuta, em atenção aos micromovimentos que se desdobram desde o osso vivo.

Partidária do múltiplo e, por conseguinte, das manifestações singulares, a dança é vista por Angel como encarnação da vida. Movimento, ritmo, pulsação convocando o corpo como campo de afetação que se compõe e decompõe nos encontros revelados em sua temporalidade e expressividade.

Compromissada com uma formação que se inicia com o balé clássico, passando pelas diferentes técnicas de trabalho corporal que se

inauguraram no século XX e profundamente influenciada pelas novas proposições artísticas, a pesquisa corporal elaborada por Angel carrega em seu bojo a força de ruptura com um certo modo de ver o mundo, dispondo seu método como um operador cognitivo. Assim, o trabalho realizado permite resgatar um corpo na sua capacidade de ser afetado, como uma experiência estética, em que o invisível se manifestará no sensível produzindo movimento no pensamento.

Podemos utilizar, por exemplo, como imagem, as escadas de Escher,[2] como referência para pensar o inaugural do corpo em seus deslocamentos em que experiências paradoxais de continuidade e descontinuidade remetem ao impossível como parte da realidade. Sem origem nem finalidade é o trânsito que mantém o olhar e o pensamento. A metamorfose e o infinito se apresentam, realizando a quebra com o universo das representações implicando na experiência o conflito, a ilusão, como ato de criação, em que mundos impossíveis se tornam reais.

Ao articular áreas distintas do saber como ferramentas para dar consistência e sustentar a retransmissão não apenas das vivências corporais, mas da inscrição de um corpo-pensamento, este trabalho se constitui como uma prática que se desconstrói e se constrói no seu próprio fazer de modo que o *como*, o *modo* de realização é privilegiado pelos dinamismos espaço-temporais em detrimento do sentido. O corpo passa a ter como referência não mais uma origem, mas um *fazer-se*, sendo processual e, portanto, impermanente.

Tomando a definição de arte moderna de Valéry, podemos dizer que a experimentação propiciada pelo contato com a intimidade do corpo:

> Captura, por vezes, pela sutileza de seus meios ou pela audácia da execução, algumas presas muito preciosas: estados muito complexos ou muito efêmeros, valores irracionais, sensações em estados nascente, ressonâncias, correspondências, pressentimentos de uma profundidade instável.[3]

Na constatação de que um corpo são muitos corpos, a dança realizada a partir da conscientização do movimento não se ajusta a padrões preestabelecidos; busca em cada corpo seu próprio modo

de dançar; conjuga-se com uma operação que significa sair da via expressiva ou mimética característica de uma certa leitura da dança para um fazer estético pautado na sensação, no estiramento da sensação. O caminho utilizado é o movimento, estar atento ao corpo nas suas dobras, nas suas contraturas, nas suas tensões e nos intervalos alongando-se através do espaço e do tempo, através do ritmo vivido nos deslocamentos.

Não se coloca, apenas, em evidência uma desconstrução objetivada na materialidade do corpo; porém mais, estamos sublinhando neste trabalho o caráter inaugural e de contraposição a um modo de subjetivação em que as qualidades sensoriais vão se tornando emudecidas. Um corpo é um campo de possibilidades e isto é o que se torna visível pelo trabalho realizado por Angel Vianna – recuperar um campo de possibilidades que se atrofia pelas repetições não diferenciais de um gesto mecanizado.

O que se manifesta, então, no horizonte deste *método* ou *conjunto de técnica*s que propicia a valorização das condições sensíveis do corpo, a partir das experimentações, é que através do desenvolvimento de um estado de presença – em que a atenção esteja ativada para os micromovimentos do corpo em sua ritmicidade vivida nos encontros – viabiliza-se a construção de uma perspectiva crítica que aciona movimento ao pensamento.

Deste modo é justamente pela condição sensível do corpo em sua excitabilidade, como campo receptivo, que se realiza a transdução necessária entre sistemas de signos caracterizando-se, assim, o corpo sensível como campo de operação do simbólico de tal forma que, pela torção resultante no pensamento, seja possível a emergência de novos territórios existenciais.

1. Valéry, p. 2005, p.28
2. Artista gráfico que viveu entre os anos de 1898 a 1972 que teve seus trabalhos reconhecidos pelas proposições chamadas estruturas impossíveis como *House of stars, Ascending and descending* e *Relativity*, entre outras
3. Valéry, p. 147

Trago na memória corporal o que Angel me favoreceu

Letícia Teixeira

Existe um método Angel Vianna?
Essa é a uma pergunta que processo desde os primeiros anos de convivência com Angel, por meio de vivências corporais no percurso de mais de 30 anos – como profissional da prática na Escola e na Faculdade Angel Vianna.

As diretrizes pedagógicas e reflexivas sobre a prática corporal proposta por Angel, absorvidas depois de tantas vivências corporais, emergiram a partir de uma apropriação profunda de uma memória introjetada em meu ser. Ainda trago na memória o que o trabalho desenvolvido com Angel me favoreceu: o desenvolvimento da minha personalidade, de meu corpo, de uma visão mais aberta e generosa sobre o ser humano e de minha qualificação profissional.

1. Breve exposição

Angel sempre teve a inquietação do fazer, de colocar na prática suas idéias, motivações, descobertas. Sua efetiva atuação se estabeleceu na criação constante de grupos de pesquisas e escolas de formação. No entanto, no decorrer de sua trajetória nunca se preocupou em registrar suas descobertas, de formalizar pela escrita sua técnica ou seu sistema ou a sua metodologia de trabalho. O que fez ao longo dos anos foi conservar o registro dos Vianna (os dela, de Klauss e Rainer): resenhas dos trabalhos, entrevistas, artigos, programa de balé e teatro, seus pensamentos, registros de suas escolas, as teses sobre o seu trabalho e um arsenal de fotos; num período que vai de 1948 até os dias de hoje.

O trabalho de Angel sempre partiu da experimentação. Abriu centros de pesquisas exatamente para que ali pudesse fazer emer-

gir ideia, trocas, estudos, sem o propósito de fixar uma técnica, mas sim incentivar a pesquisa prática e teórica. Seu trabalho de transformação pela consciência corporal é um processo, muito mais que uma técnica propriamente dita. E também um recurso para focar, ativar, aprimorar esse corpo que nós carregamos e que muitas vezes deixamos abandonado. Esse aprendizado requer uma prática sistêmica: estímulos constantes, silêncios, pousos, conexões, convivências, trocas, enfim, uma vivência para o seu aprimoramento. A prática corporal de Angel Vianna necessita do aqui, do agora. É um método de vivências únicas, atualizadas, que prioriza a constante renovação nos modos de agir, pensar, sentir, ou seja, um método que só existe se a dinâmica for viva.

O fundamental na prática corporal de Angel é a crença no potencial humano como condição de desenvolvimento; buscando incorporar à vida, ao dia a dia, o trabalhado em aula. Desde muito cedo se evidência em seu trabalho uma conduta sensível para com o aluno. Angel apoia-se na receptividade, no acolhimento – requisitos jamais abandonados, preciosos na aproximação dos seres. Angel sempre afirma que qualquer corpo estimulado pode ser aprimorado, lapidado, sensibilizado. Mesmos os seres humanos qualificados de "estranhos", com corpos despreparados, com sequela, etc., todos são recebidos, acolhidos e desenvolvem-se com o trabalho de Angel.

2. Procedimentos

A prática corporal proposta por Angel costuma ser rica em detalhes e informações. A orientação dada ao aluno tem objetivos claros, preciosos.

Por exemplo, pode se ter como foco o quadril, a coluna, os apoios, o eixo corporal, etc.. A orientação para o movimento provém de um tema a ser trabalhado ou da observação dos movimentos dos próprios alunos.

Existe uma conduta recorrente – a delicadeza com relação ao aluno que está chegando. A aproximação com e entre os alunos faz

parte do seu método, ou seja, explicitar o movimento que se está trabalhando, através do corpo de um aluno-aprendiz. O procedimento para o movimento, qualquer que seja ele, é conduzido e orientado pelo *toque*, isto é, por uma mão mais experiente que sabe reverberar no corpo do outro a comunicação da diretriz que está sendo trabalhada. Por exemplo: relaxar onde está tenso ou acordar a musculatura onde deveria estar desperto, além do *uso do toque*, se utiliza a *fala* como orientação. Outro exemplo: 1) foco nas direções ósseas, fala-se lenta e pausadamente, mas com tônus na fala "relaxe os membros inferiores, alinhe os pés, os joelhos... observem os quadris (crista-ilíaca); 2) o foco é agora nos membros superiores: "relaxe e alinhe as escápulas (ou omoplata) cotovelos e mãos".

Outra tática do professor é verbalizar imagens, que provocam uma qualidade interna e peculiar na pesquisa do movimento. Por exemplo: 1) imagine fios ligados em qualquer parte do corpo, os fios vêm de qualquer ponto do espaço; 2) imagine qualquer parte do corpo como um pincel, pinte o espaço com a parte de seu corpo que você escolheu; 3) imagine vetores, setas saindo do seu corpo que estão apoiados ou no chão, ou na parede, ou em qualquer superfície. Estabeleça uma relação com a superfície que você está trabalhando.

Existe uma gama enorme de vivências que se valem de imagens para que, através do lúdico, o aluno mergulhe no trabalho de consciência do seu corpo. Ele vê a transformação consciente de seu corpo e o do colega. Enquanto o aluno realiza o movimento, o orientador sinaliza como o corpo reage à ação, como o corpo compensa, fazendo ora uso excessivo de tensão ora faltando tensão.

Estabelecido esse primeiro procedimento, o orientador continua indicando e pontuando referências, para que o movimento mostrado seja realizado por todos de forma consciente e não mecânica. A noção de *movimento consciente*, como estamos aqui denominando, refere-se a uma ação realizada individualmente, de acordo com padrões singulares de uso *do tempo e do espaço*, desvinculado de qualquer necessidade de seguir um professor ou um modelo determinado. O aluno, como diz Angel "tem que estar no aqui, no agora, tomando conta do seu corpo".

A imagem, o toque e a direção óssea (ajustar com as mãos ou com a fala as distâncias entre várias partes do corpo) são meios empregados pelo orientador para a condução de qualquer movimento a ser realizado por todos os alunos. Essa prática corporal de Angel Vianna permite trazer à tona o volume do corpo (adquirido pela pele), a forma do corpo (adquirido pelos ossos), a liberdade, flexibilidade e maleabilidade corporal (adquiridos pelas articulações). Essa aplicação orienta e integra a imagem do corpo, o sentido proprioceptivo e a consciência do corpo.[1]

Cabe ao professor orientar qualquer movimento, é ele que corrige, sinaliza, pontua os segmentos do corpo que precisam ser trabalhados, que precisam de ajustes. Isso possibilita um aprendizado. Um aluno exemplifica no seu corpo o exercício sugerido pelo professor. Ele é nesse momento um "demonstrador", mas não representa um modelo ideal, portanto, não será imitado pelos colegas. Além do aprendizado do aluno demonstrador, os alunos observadores, aprendem pela didática exemplificada por um corpo particular, com suas dificuldades e facilidades, ou seja, pela diversidade e não pelo modelo que iguala. O orientador assume o lugar de quem conduz uma ideia, uma proposta. Por mais simples que seja o movimento, a finalidade é executá-lo de modo que seja possível detalhar e esmiuçar pequenas percepções, concentradas nas reações do corpo (tempo) no percurso da ação ou movimento (espaço).

A duração da condução sugerida pelo orientador é o fio condutor entre ele e o grupo. Tudo vai depender do estado anímico do orientador e do aluno no momento do encontro. E, principalmente, da disponibilidade de ambos. O orientador precisa atentar na resposta do que foi proposto e, caso haja uma sinalização de algum esgotamento ou dispersão do grupo, a sugestão é mudança de estímulo ou proposta. Alunos e professores têm que estar atentos.

O tempo do relógio não corresponde ao tempo experimentado pela atenção e escuta dada para o corpo – é comum ouvirmos dos alunos a impressão de que o tempo não passou ou que passou muito rápido em relação aos 10, 15 ou 20 minutos transcorridos. Além disso, é importante que o aluno tenha tempo para apurar suas ca-

pacidades internas, sensitivas e sensoriais. Existe a necessidade de um respeito ao tempo individual de cada aluno.

O orientador pode solicitar ao aluno que verbalize suas sensações. Isso pode acontecer em qualquer momento da aula, não há a necessidade de os alunos estarem sentados.

Os alunos podem estar de olhos fechados, deitados e revelando suas sensações de uma maneira menos exposta. Fica a critério de cada um comentar ou não suas percepções e sensações. De imediato, aquele que foi surpreendido pelo inusitado ou inesperado pode exclamar frases, tais como: "nossa! Parece que um lado meu caiu!"; "estou sentido a metade do meu corpo mais em contato com o chão"; "sinto o lado trabalhado mais forte"; ou ao contrário, podem comentar: "estou sentindo o meu lado trabalhado mais leve"; "sinto um buraco no meu corpo"; ou ainda: "eu não senti diferença nenhuma"; "não aconteceu nada comigo"; "está tudo igual como começou". Para cada pessoa haverá um registro e todos são respeitados e válidos.

O relato das sensações leva o aluno a experimentar a escuta de si mesmo e do colega. O mais importante de tudo isso não é relatar uma resposta certa e sim permitir o contato com o corpo que fala por meio de sensações.

Enfim, os procedimentos descritos permitem aprofundar na direção em que se processa a consciência, e não na fixação em um padrão sensório-motor, como diria José Gil.[2]

As etapas "tomada de consciência", "movimento orientado" e "improviso" são utilizadas (não necessariamente nesta ordem) para despertar o estado do corpo. A tomada de consciência é o momento em que todos podem se espreguiçar, se alongar, se massagear ou tocar os ossos. Na pesquisa do movimento orientado, o professor propõe um movimento e ao mesmo tempo incentiva o aluno a buscar novos caminhos.

O aluno não precisa seguir literalmente o que está sendo dito pelo professor, mas deve vincular a proposta feita à sua necessidade corporal do momento. A liberação total do movimento acontece quando o aluno improvisa podendo até acontecer a inter-relação de duplas e de trios e – por que não – de todo o grupo, isso é se todos

estiverem vendo e ouvindo naquele momento, por que não? Aí surgem aqueles momentos mágicos, que muitos professores já presenciaram! É pela exploração do espaço, dos planos, pela relação entre dentro/fora, superfície/meio, consciente/inconsciente, que o aluno vai adquirindo a tão falada consciência corporal.

Se é sistema, método ou técnica ainda estamos nos perguntando. Agora, que existem etapas a serem seguidas, linhas de condução possíveis, prováveis, isso eu tenho certeza de que há. Para Angel Vianna algumas condições são fundamentais, tais como: *cuidado* com o corpo (o seu e o do outro), *leveza* e *prazer*.

3. Conceituação

A prática de Angel Vianna é um estímulo, há uma direção, um aperfeiçoamento, uma integração, uma aceitação e um convite à reflexão. A reflexão do corpo a conduz ao campo perceptivo diferenciando-a do conhecimento meramente empírico. Angel rompe com o paradigma da noção de corpo mecânico, sem subjetividade de sem singularidade.

Como ver a conduta visionária de Angel frente aos que teorizaram o corpo?

Cinco pensadores "foram requisitados":

1. Maurice Merleau-Ponty (filósofo)
2. Michel Foucault (filósofo)
3. Félix Guattari (psicanalista)
4. Gilles Deleuze (filósofo)
5. António Damásio (neurologista)
6. José Gil (filósofo)

Primeiramente, aproximei-me da filosofia de Maurice Merleau-Ponty que ao lançar o conceito de *corpo-próprio* me fez de imediato estabelecer um diálogo com o método de trabalho Angel Vianna.

Para Merleau-Ponty o *corpo-próprio* (corpo humano) – possui um sujeito que pensa, sente, e age com intenção. Essa afirmação possibilita que se estabeleça a relação entre as partes e o todo: o sujeito, o objeto, o ambiente, a percepção de si mesmo e do outro.

Já o filósofo Michel Foucault fala do conceito de "corpo-dócil". A análise do conceito *corpo-dócil* permitiu-me avaliar os mecanismos de poder imprimidos no corpo por meio de padrões comportamentais de obediência e repressivo.

O psicanalista Félix Guattari e o filósofo Gilles Deleuze falam em "corpo sem órgãos". Os dois conceituam de *corpo sem órgão* as experiências provocadas pela sensibilidade dos sentidos do corpo – do não-dito ou do não-interpretado.

Na verdade, tanto os conceitos de corpo-próprio, como o corpo-dócil ou o corpo-sem-órgãos já apareciam no trabalho de Angel de forma clara, objetiva e verbalizada, mas não, é claro, com essa nomenclatura conceitual de Merleau-Ponty, Foucault, Guattari e Deleuze. Os quatro aparecem sim, para iluminar, dialogar com o método de Angel Vianna.

Além do corpo como objeto de estudo e análise, surge na prática corporal de Angel o termo consciência ou conscientização.

Mas que consciência? Como tratá-la? Onde encontrar a explicação para a denominação de conscientização do movimento? Na tentativa de explicação dessa prática, deparo-me com a neurologia de António Damásio.

Pesquisador da área neurocognitiva, Damásio expõem o conceito de *consciência*, interligando-a com o corpo, a emoção e o conhecimento de si mesmo. Estudando Locke, Brentano, Kant, Freud e William James, Damásio levanta outras propriedades da consciência, a saber: seletiva, interior, contínua e que interage com o meio.

Todas as propriedades sinalizadas por Damásio são encontradas na prática corporal de Angel Vianna, porque ela:

1º) concentra e seleciona uma parte do corpo.

2º) enfatiza a sensação das manifestações interiores.

3º) mantém atenção contínua nas partes do corpo.

4º) enfoca a privacidade do indivíduo.

Assim como as instâncias tratadas por Damásio – que são ser, sentir e saber que somos corpo e emoção; também são vinculadas as práticas de Angel Vianna.

Somos um corpo, é a condição básica para existirmos.

O corpo existe em alguém o tempo todo, mas somente às vezes esse alguém se dá conta de que é o corpo. Esquecemos que o corpo é uma presença constante. Muitas pessoas o usam como se fosse um objeto – mero consumo. A segunda instância é a constatação de que sentimos o corpo. Pode-se sentir o corpo por meio de dor, irritação, prazer, mal-estar, etc. No entanto, ainda é necessário aprimorá-lo ou sensibilizá-lo. Já na terceira instância, sabe-se, conhece-se, detém-se, percebe-se o corpo. A consciência lhe oferece a oportunidade de vivenciá-lo de forma apropriada, com a percepção das adaptações da vida cotidiana.

A consciência para Damásio aproxima-se da consciência ou percepção de si de Merleau-Ponty, ou seja, ambos pregam a relação com o eu, o outro, o ambiente, diante do momento real do aqui (tempo) e do agora (espaço). Damásio trata essa consciência do tipo mais simples e básica como consciência central, no qual sem ela não existiria nenhuma outra.

Mas há outras questões de cunho sensorial e de alterações de consciência, como por exemplo o *corpo ultrassensível e criativo*. Por isso a ida a Deleuze e Guattari que apontou para o conceito de "corpo sem órgãos".

O conceito corpo sem órgãos aproxima-se da experimentação da imanência que é estar em vida, lidando com ela e suas irregularidades, anomalias, marginalizações e não necessariamente só com a funcionalidade e a organização orgânica do corpo.

Na ânsia de dar continuidade à pesquisa do movimento dançado me deparo mais uma vez com o filósofo José Gil. Gil apresenta o conceito de "consciência do corpo", conceito esse que se aproxima de Deleuze e de Guattari em alguns aspectos, ou seja, ele dá ênfase na experiência, na noção de paradoxo e no estado alterado de consciência.

Segundo Gil, na dança o inconsciente prevalece, ganha força, faz brotar o movimento criativo, a espontaneidade, a vida, a fluência do movimento. Porém o movimento dançado não é inconsciente, é árduo, exige um trabalho sistemático até chegar a excelência.

Gil deixa claro duas configurações da "consciência do corpo"; uma que controla – consciência de si, egoica que torna o corpo impermeável para os movimentos internos e para os sentidos, e outra que libera e torna o corpo poroso, isto é, o corpo que se nutre do movimento e se liberta das tensões internas.

Mas, como deixar a consciência invadir o corpo? Ao apurar as "pequenas percepções",[3] ou seja, ao estar disponível para as sutilezas, os detalhes, as nuances provindas do interior do movimento. Para Gil é pela energia e pelo espaço tempo que se concebe a "consciência do corpo". Na prática de Angel, não existe a preocupação de se chegar a um resultado determinado, seja de movimento ou de postura. Desta forma, o efeito de continuidade se dá no percurso, no "entre", no que se passa quando se realiza o movimento, assim como na interioridade do movimento, que se estabelece na conjugação recíproca do pensamento com o movimento.

4. Considerações finais

É na educação do corpo que a prática corporal proposta por Angel Vianna aparece. O foco de seu trabalho é potencializar a condição humana de pertencer e ser um corpo.

Angel teme as definições com receio de que caiam em receita. Ela quer que o seu trabalho esteja sempre sendo reavaliado, que seja vivo. Sua prática tem uma direção, sim, recheada de estímulos, um convite à reflexão permanente.

A metodologia da prática corporal proposta por Angel Vianna aponta para três itens fundamentais:

Primeiro

Observação, visualização, interação do eu, do outro, do ambiente.

• O despertar do conhecimento anatômico e cinestésico.

Segundo

O reconhecimento e a aceitação de si buscando o prazer pelo movimento e sua renovação no dia a dia.

Terceiro

A consciência da estrutura esquelética, das dobras (articulações) e do invólucro (pele) para a exploração do mundo interno (sensibilização para a projeção com o mundo exterior).

Dentro desses três itens se investe na percepção detalhada do corpo:

- No desbloqueio das tensões (também pelo toque).
- A descoberta das articulações (dobradiças do corpo).
- No afinamento da propriocepção (é a noção que o sujeito tem do seu corpo no espaço).
- No contato na observação (o eu, o outro, o ambiente).
- Sem esforço / com leveza.
- Na tridimensionalidade corporal.
- Na improvisação/corporal.
- Descoberta de um saber próprio do corpo.
- Apurar os sentidos.
- Os apoios.
- Ritmo e movimento próprio.
- Conscientização corporal (descoberta do saber próprio, intransferível do corpo).

Você ainda se pergunta se existe um método Angel Vianna?

A resposta está totalmente inscrita em meu corpo!

1. Temas que foram desenvolvidos na dissertação da autora deste texto para o seu mestrado em teatro no capítulo 2: "Corpo sensível", p. 21-40.
2. Filósofo português que conceitua o termo "consciência do corpo".
3. Conceito retirado, por Gil, do filósofo Wihelm Leibniz Gottfried.

Técnica Angel Vianna e técnica Klauss Vianna: existem realmente duas técnicas?

Juliana Polo

Há em São Paulo, desde a década de 1980, um movimento para nomear o trabalho desenvolvido por Angel e Klauss Vianna como "técnica Klauss Vianna". Essa escolha, se não me falham as fontes pesquisadas, veio de Rainer Vianna, filho do casal, e de Neide Neves, que se empenhavam na tentativa de sistematizar tal prática. Nomear o trabalho dessa forma é afirmar uma posição política diante da sua obra, dando honras ao seu criador e praticamente anulando a importância de qualquer outra pessoa que possa ter ajudado no processo. É uma prática comum em pesquisas: o pesquisador-chefe leva as glórias, mas muitas vezes uma grande equipe se esmera para obter aqueles resultados.

Será realmente que esse é o caso da pesquisa desenvolvida pelo casal Vianna?

Essa investigação do corpo e do movimento se iniciou de maneira mais autoral a partir do casamento deles, em 1955, e da abertura de uma escola própria, a Escola Klauss Vianna, em Belo Horizonte. Segundo Angel, era necessário "exibir" bastante Klauss para seu pai. Assim, todos os méritos daquela época eram atribuídos a ele: a pesquisa de linguagem, coreografias, premiações. Angel era a maior incentivadora do marido e trabalhava arduamente na parte burocrática da escola, como bailarina, professora, contrarregra, maquiadora, etc. Além de todo o alicerce necessário para o bom desenvolvimento das atividades da escola e do Ballet Klauss Vianna (grupo de dança com tendências modernas), Angel teve iniciativas importantes na época: partiu dela, por exemplo, a ideia de es-

tudar a anatomia humana para poder entender melhor o funcionamento corporal. Esse entendimento anatômico, dos alinhamentos e encaixes ósseos, faz parte da base da técnica.

Fizeram parte da Geração Complemento grupos de artistas e intelectuais de diversas áreas que se encontravam para discutir sobre teatro, dança, cinema, artes plásticas, etc.[1] Foi nesse ambiente efervescente que o casal passou a adotar uma postura interdisciplinar em seus trabalhos, criando coreografias que inovavam na trilha sonora, figurino e estética de movimento.

Seguindo a trajetória de vida do casal, Klauss foi convidado para lecionar na Bahia e a família Vianna viveu por dois anos em Salvador. Lá ministraram aulas de balé e estudaram dança moderna. Quando seriam efetivados na UFBA, Angel decidiu ir para o Rio de Janeiro, pois achava que na universidade não conseguiriam avançar na pesquisa iniciada em Belo Horizonte e acabariam tornando-se simples professores de dança contratados. Foi lá que Klauss estudou capoeira e conheceu diversas danças da cultura popular. Havia, porém, uma distância entre o que se passava nas ruas de Salvador e dentro da universidade. Angel, percebendo que não haveria espaço para o desenvolvimento da pesquisa naquele ambiente, decidiu não aceitar a contratação da UFBA e partiu para o Rio de Janeiro.

Foi sob muitos protestos que Klauss fez suas malas. No primeiro ano, na nova cidade, passaram por muitas dificuldades financeiras. Os ventos mudaram quando Klauss conseguiu um emprego na Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Angel, na Academia de Tatiana Leskova. É em 1968, com o convite para fazer a coreografia da peça *A ópera dos três vinténs*, com direção de José Renato, que Klauss dá uma guinada no rumo da pesquisa de movimento. Tendo à frente o desafio de trabalhar com atores, pessoas que não tinham necessariamente formação em dança, ele se viu obrigado a adaptar o seu método para que fosse possível aproveitar as potencialidades daqueles corpos. Angel participou da montagem como atriz.

Motivado pelo momento histórico nacional, em que a ditadura militar estava agindo com força, censurando textos e prendendo artistas, o casal sabiamente usou o seu trunfo: o corpo poderia falar o que a voz não podia.

Angel abre várias turmas no estúdio de Tatiana Leskova e passa a aceitar toda e qualquer pessoa em suas aulas de *expressão corporal* (primeiro nome que a pesquisa assumiu). Klauss não tinha turmas, desenvolvia suas pesquisas nos laboratórios realizados com os atores em processo de montagem das peças em que fazia preparação corporal. Esses laboratórios duravam horas seguidas e tinham por objetivo aprofundar o autoconhecimento do corpo. Em 1974 Klauss é ganhador do Prêmio Molière em reconhecimento ao trabalho corporal para atores no Brasil. Ganha uma viagem para a Europa, com dois acompanhantes (Angel e Marilena Martins) e uma bolsa do Departamento dos Estados Unidos de dois meses com entrada *vip* para qualquer escola e festival. Angel e Nena (Marilena) fazem todas as aulas possíveis, mas Klauss, como tinha acabado de sair de um infarto seguido de séria operação no coração, limitou-se a assistir e a entrevistar os profissionais da área do corpo com quem teve contato.

Em 1975 Angel, Klauss e Teresa D'Aquino abrem o Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação. Klauss consegue uma verba da Funarte para desenvolver a pesquisa *Significado e funções de uma linguagem gestual e sua correlação no campo da dança* e Angel aproveita os bailarinos do grupo recém-formado, chamado Brincadeiras, para formar o Grupo Teatro do Movimento. Assim, Klauss fica à frente da pesquisa sobre o gestual e Angel da direção do grupo que faz apresentações por todo o estado do Rio de Janeiro e em algumas capitais do país. O trabalho experimental do grupo constitui um elo entre a dança e o teatro.

> Tentamos aproximar a dança e o teatro que são consequência de um mesmo ponto comum, o movimento. E o movimento das pessoas que transitam pela Avenida Rio Branco ao meio-dia é a mais verdadeira forma de dança brasileira. (Jornal sem referência, de 17 de outubro de 1976).

É em 1980 que o casal decide se separar: Angel fica morando no Rio de Janeiro e Klauss parte para São Paulo. Acredito que, a partir desse momento, torna-se possível observar com mais clareza a relação de cada um deles com a pesquisa desenvolvida. Apesar de ser sempre zelosa com Klauss, Angel fica, a partir de então, desobrigada de "exibir" o marido, podendo finalmente seguir seu próprio rumo. Em 1983 abre a Escola Angel Vianna, com o curso técnico de bailarinos que formou uma geração inteira de dançarinos contemporâneos. Em seu curso livre de *Conscientização do movimento e jogos corporais* (denominação atual do seu trabalho) aceita como aluno toda e qualquer pessoa com qualquer tipo de especificidade: corpos atléticos, bailarinos, portadores de deficiência, lesionados, pessoas das mais diversas profissões e níveis sociais. Em 2001 abriu sua Faculdade Angel Vianna e segue na sua vocação de pedagoga do corpo, como a denominou Enamar Ramos.

Klauss, por sua vez, tornou-se diretor do Balé da Cidade de São Paulo, dirigiu algumas peças de teatro e seguiu dando aulas em escolas de dança. Foi aprofundando sua pesquisa com um grupo seleto de bailarinos. Sua última obra foi apresentada em 1987: *Dá-dá-corpo*. Em 1992, com apoio de seu filho Rainer e da nora Neide, abriu a Escola Klauss Vianna em São Paulo. No mesmo ano Klauss faleceu por problemas cardíacos.

Será que existem duas pesquisas que foram desenvolvidas paralelamente? É possível nomeá-las de *técnica Klauss Vianna* e *técnica Angel Vianna*?

O fato é que as pessoas que passaram na Escola e Faculdade Angel Vianna não têm, em sua formação, apenas o trabalho de conscientização do movimento e jogos corporais. Angel sempre procurou inovar colocando no currículo de seus cursos outras técnicas além da desenvolvida por ela e o marido, tais como eutonia, técnica de Alexander, Pilates, Feldenkrais, contato-improvisação, balé, dança moderna, dança contemporânea, teatro, Laban, percepção sonora, técnica do passo. Os alunos passam por intensa vivência de experiências corporais que vão se organizando de acordo com

suas próprias afinidades. Angel, em sua generosidade, sempre procurou oferecer o maior número e a melhor qualidade de informações possíveis. Não privilegiou o seu trabalho, ao contrário, sempre disse que os trabalhos corporais são diferentes, mas sempre convergem para o mesmo ponto. Independente dos cursos de formação oferecidos em sua escola e faculdade, Angel continua ministrando aulas de *conscientização do movimento e jogos corporais* até os dias atuais, além de eventualmente dançar em eventos. Segundo ela, a pesquisa do corpo é infinita, não acaba nunca.

"Não decore passos, aprenda um caminho". Essa frase de Klauss Vianna é uma diretriz de seu trabalho. Klauss, até o fim de sua vida, preocupou-se em dar prosseguimento exclusivamente a sua pesquisa. Dava aulas para grandes grupos e também ministrava aulas particulares. Para seu último trabalho, *Dã-dá corpo*, trabalhou com um pequeno grupo de bailarinos.

Klauss não concordava em chamar sua pesquisa de técnica, pois, para ele, esse nome refere-se a um trabalho fechado, com diretrizes definidas e imutáveis. Como estava sempre interessado em novas descobertas e novas possibilidades não aceitava tal denominação.

Vamos comparar dois textos teóricos sobre essa pesquisa para podermos perceber as diretrizes dos trabalhos. Um foi escrito por Neide Neves, que utiliza a nomenclatura "técnica Klauss Vianna", e o outro por Letícia Teixeira, que nomeia o trabalho de *conscientização do movimento e jogos corporais*. Assim poderemos avaliar como estão sendo abordados esses trabalhos em São Paulo, por Neide, e no Rio, por Letícia.

Como nem Klauss nem Angel se preocuparam em elaborar através da escrita tal pesquisa é comum seus discípulos colherem frases, dizeres e pensamentos deles registrados em jornais, entrevistas ou outros documentos. Isso acontece nos dois textos teóricos aqui abordados. Em seu livro *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*, Neide Neves cita Klauss:[2] "... tenho que estar com os sentidos alertas. Senão minha dança se torna pura ginástica." Já Letícia Teixeira em sua dissertação de mestrado, *Inscrito em meu corpo*,[3] cita Angel: "Cada parte do corpo deve ser habitada interiormente".

Continuando as citações temos Klauss, que diz que "a inconsciência é que gera a mediocridade". E Angel, que afirma que "conscientização do movimento é a busca da consciência". Ou ainda, para Klauss, a forma, "quando preconcebida, é morta, estática, acomodada e impede o aprendizado, o aperfeiçoamento e a criação de novos gestos" e para Angel "movimento exterior é o prolongamento de um trajeto interior". Aqui já podemos perceber que a abordagem e as discussões sobre o corpo e o movimento seguem a mesma linha. A própria Angel atualmente afirma que Klauss, quando gostava do que ela falava, dizia igual em suas entrevistas.

Neide Neves defende que técnica, hoje em dia, pode ser entendida como uma organização de princípios com a flexibilidade que qualquer pesquisa em evolução exige. Ela nos aponta alguns tópicos fundamentais da *técnica Klauss Vianna*: apoios, transferência de apoios, resistência e oposição, direções ósseas, espaço articular, intenção e contraintenção. Já no texto de Letícia Teixeira há indicações de elementos básicos da "conscientização do movimento e jogos corporais": ossos, estrutura, articulações, contato e pele.[3] Como podemos perceber os princípios dos dois trabalhos são os mesmos, apenas explicados de maneira diferente.

Neide continua dizendo que as instruções usadas para implementar os conteúdos dos tópicos acima:

> Favorecem o desbloqueio das tensões limitadoras do movimento; abrem os espaços internos, articulares e entre ossos e músculos; colocam mais músculos em trabalho; acionam músculos e intenções; são responsáveis pelas intenções e pelas contraintenções dos movimentos; são estímulos para a criação de movimentos.[4]

Em outro trecho da dissertação, Letícia diz que o trabalho:

> conduz a sensações que tomam de surpresa aquele que está atento a essas provocações, como: deslizamento do osso, crescimento interno dos espaços, nitidez do contato da pele com o meio/objeto, afrouxamento repentino da musculatura etc.[5]

Assim vamos percebendo que a técnica Klauss Vianna ou a "conscientização do movimento e jogos corporais" será melhor nomeada se assumirmos que trata-se de uma pesquisa realizada em conjunto pelo casal Vianna e que assume algumas particularidades de acordo com a personalidade de quem a está ministrando. São modos um pouco diferenciados de aplicar o mesmo trabalho. Esse movimento de escrita sobre os dois aponta para considerações e colaborações que poderão levar à noção de técnica, método ou sistema Vianna, dando crédito a Klauss e Angel pelo trabalho que foi elaborado, desenvolvido e executado em conjunto sem privilegiar nenhuma das partes.

1. Fizeram parte da Geração Complemento: Silviano Santiago, Jota Dángelo, Ezequiel Neves, Rodrigo Santiago, Fernando Gabeira, Henfil, Olívio Tavares de Araújo, Jacques do Prado Brandão, Cyro Siqueira, Geraldo Magalhães, João Maurício Gomes Leite, Teresinha Alves Pereira, Pierrô Santos, Affonso Romano e Ivan Ângelo, da literatura; Augusto Degois, Wilma Martins e Frederico Morais, da pintura; Fabrício Gomes Leite e Flávio Pinto Vieira do cinema; Carlos Kroeber, João Marschner e Jonas Block, do teatro; Klauss, Angel Vianna e Décio Otero da dança; Issac Karabtchevsky na música.
2. Neves, 2008, p.39
3. Teixeira, 2009, p.22
4. Neves, 2008, p. 43
5. Teixeira, 2008, p. 28

Quem sabe você decide

SUZANA SALDANHA JUSSARA MILLER

Angel Vianna

A primeira coisa do meu trabalho, seja ele método, sistema ou técnica é o experimentar, mas é claro que tem uma sistematização, um método a seguir.

1. A observação
Visualizar, memorizar o eu, do outro, do espaço. O corpo nesse espaço. "Isso é muito importante saber onde você está."

2. Os apoios
No início dar muita ênfase nos *apoios*. O *chão* é fundamental, ali os alunos descobrem as diferentes qualidades de apoios: duros, moles, sem apoio. O peso de cada parte do corpo no chão a qualidade de cada apoio – intensidades/ delicadezas.

3. A atenção
Estar no *aqui*, no *agora*, no presente e acordado. Vivo. Bem vivo.

4. As articulações
Explorar as articulações (as dobras), expandir os espaços. Pesquisar os movimentos do cotidiano.

Klauss Vianna

A técnica é um meio e não um fim. O processo lúdico é a introdução à técnica Klauss Vianna, que denominamos de "o acordar". Nesse estágio, são abordados sete tópicos corporais, estabelecendo um jogo de interrelações.

1. Presença
Segundo Klauss Vianna, presença implica em perceber o corpo no espaço e no tempo, "percepção do corpo no espaço e no tempo". Em ir "...da dormência para o acordar", e "...do despertar surge a necessidade de movimentos novos."

2. Articulações
De movimentos novos, as articulações vão ganhando espaços e buscando possibilidades antes adormecidas. A técnica abrange reconhecer e explorar as articulações, incluindo movimentos do cotidiano: sentar, levantar, andar, correr, agachar etc.

3. Peso
Trabalhar a relação: peso-leveza, independência das articulações, a observação de cada parte do corpo e o corpo como um todo (o peso segundo conceito da física – a ação da gravidade sobre os corpos.

4. Apoios
Observar e reconhecer os apoios – diferenciando as qualidades de apoios.

5. O tempo
Respeitar o tempo de cada aluno é muito importante. O início, o desenvolvimento e o fim de cada um.

6. Os sentidos
Despertar os cinco sentidos nos alunos.

7. A tridimensionalidade
Trabalhar com frente, lado, atrás. É presente em todos nós, mas quem conhece bem são as crianças quando giram. "Uma vez no interior de Minas estávamos nos apresentando na rua. Alguém disse para um velha senhora que estava na multidão 'Chegue mais pra frente para enxergar melhor!' Ela respondeu: 'E bailarino tem lado?'"

8. A consciência corporal
É importante que o aluno tenha consciência do seu corpo para poder dialogar, se expressar, com o outro corpo. Depois que você conhece o seu corpo, você dança!

Todo o material desta coluna foi verbalizado por Angel Vianna em encontro sobre este livro.

5. Resistência
Entrar em contato com a musculatura agonista (que realiza o movimento) e a antagonista (movimentos contrários) criando uma forma de resistência.

6. Oposições
Tridimensionar o corpo em três planos: transversal, sagital, frontal.

7. Eixo global
Interagir o corpo com a gravidade - busca do eixo de equilíbrio.
"A vivência e a aplicação dos tópicos anteriores proporcionam o eixo-global do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio."

Todo o material desta coluna foi retirado do livro *A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*, de Jussara Miller (São Paulo: Summus, 2007.

Marco Terranova

Foi vendo, observando,
experimentando,
afirmando, negando que fui
alicerçando meu trabalho.

Angel Vianna

Para que a memória não se apague

Ana Vitória Freire

A história da dança, assim como toda história da arte é contada a partir de seus expoentes, das grandes personalidades que resistem e sobrevivem justamente por fazer-nos ouvir suas potentes vozes. Sujeitos que dialogam com o mundo através da sua arte, artesãos do belo, comunicadores de ideias corporais, construtores de sonhos, idealizadores – ora glorificados como gênios ora considerados loucos, vide Nijinski, principal solista do "Ballets Russes".

Hoje, no Brasil, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, uma dessas personalidades, que pode ser considerada pioneira e autora do movimento da dança contemporânea brasileira, completa 60 anos de vida profisional ininterrupta: Maria Ângela Abras Vianna – Angel Vianna. Brasileira, mineira de Belo Horizonte, é um dos exemplos vivos que traz como marca do seu trabalho o fazer diário inquebrantável. O *fazer*, como ela mesma diz, *fazendo*.

Angel começa a traçar sua trajetória como pensadora, educadora, e é pioneira na formação de conceitos no campo da dança, aceitando os corpos, suas necessidades e diferenças e fazendo dessas diferenças seu instrumento para provocar expressividade. Reconhece desde muito jovem a existência de corpos "especiais" e a necessidade de se ter um olhar especial para com esses corpos.

O trabalho com pessoas portadoras de necessidades especiais começou ainda em Belo Horizonte, onde, sempre curiosa, estudou com importantes profissionais do universo terapêutico.

Angel teve como berço de sua formação artística – a música, a escultura e a dança. Nossa personagem deseja atingir a perfeição e o absoluto dessas três artes:

> Com o piano aprendi a ouvir, a escultura me deu a percepção do tátil pelo volume das formas e a dança a noção do espaço.

Angel teve como mestre em sua formação na dança o professor de balé clássico Carlos Leite (1914-1994), natural de Porto Alegre, que foi do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, em 1948, para ministrar aulas na União Nacional de Estudantes (UNE) a convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE). Carlos Leite fez sua formação em dança nas escolas de danças clássicas do Rio de Janeiro, vindo logo a ser primeiro bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fundou, ainda no Rio, o Ballet da Juventude, onde trabalhou como bailarino e diretor de cena ao lado do coreógrafo Igor Schwezoff, diretor artístico da companhia.

Carlos Leite, ao coreografar e dirigir o Ballet da Juventude, em 1947, teria causado uma forte impressão em Angel. Para ela, Carlos Leite era o pioneiro da dança clássica em Belo Horizonte, e ainda hoje continua sendo sua grande referência:

> Uma coisa marcou muito profundamente a minha história com Carlos Leite. A rigidez dele não impediu nem um pouco de deixar uma coisa muito profunda, que é o amor à dança e o respeito à profissão.

Quando em 1943 Angel passou a estudar no Colégio Padre Machado – colégio misto, conhece Klauss Vianna, que viria a ser seu grande amigo e responsável pelo seu encantamento, envolvimento profissional com a dança e futuro marido.

Ambos vão frequentar as aulas de balé clássico do professor Carlos Leite, sendo Klauss o primeiro aluno do sexo masculino da turma. Dessa forma, Angel, em 1948, foi levada ao primeiro grupo de dança da sua vida, o Ballet de Minas Gerais, onde ela e Klauss trabalharam durante 10 anos.

A relação afetiva que já vinha sendo cultivada entre Angel e Klauss possivelmente foi determinante no seu real envolvimento com a dança. Ela admite que seu encantamento maior pela dança

se deu por influência das mãos do Klauss. Foram essas mãos também que a levaram viver uma grande experiência na vida: o amor.

> Me fascinam as mãos, a parte mais ligada ao nosso cérebro, o córtex cerebral. Nós dois íamos visitar uma colega que estava grávida, e estávamos descendo o viaduto da floresta. Interessante que, andando, andando, os dedos mindinhos se tocaram. Então, aqueles dois dedinhos não se soltaram, e eu acho muito importante falar que a grande sensação foi a do dedo mindinho. Foi muito bonito, porque a gente não mais conseguiu soltar aqueles dedinhos, nem eu nem ele. Não nos olhamos, só o dedo. O dedo dava a sensação de todo o amor que se iniciava.

Foi no ano de 1955 que Angel, casada com Klauss, mudou-se para residir na casa onde Klauss vivia com sua avó, em Belo Horizonte. Uma casa grande, de dois andares, cercada por um jardim, localizada à rua Bias Forte 164, que se transformou num estúdio de dança. Visando não quebrar a rotina da casa, Angel com a ajuda financeira do seu pai, manda construir uma escada de acesso externo para o segundo andar, para que o estúdio se tornasse independente. A desconfiança inicial do pai de Angel foi quebrada quando ele percebeu a seriedade do compromisso assumido pela filha. Narra Angel que, inclusive, ao perceber a organização do seu projeto, o pai resolveu perdoar parte da dívida.

Para Angel, a consolidacão de projetos marcantes em sua personalidade é uma característica peculiar herdada de seu pai, que adorava construir e solidificar seus empreendimentos. E, como se tivesse recebido essa "herança" familiar, ela teria transformado a escola na possibilidade de responder à família, principalmente ao pai, que o seu relacionamento com Klauss era um projeto sério.

> Eu poderia ter posto outro nome, mas achei importante dar esse porque, primeiro, o meu pai não acreditava muito na dança e nem no Klauss. Eu então quis, cada vez mais, que ele

> tivesse muito respeito, primeiro pelo Klauss, e depois pela dança, e com isso, eu sempre falando vou na Escola Klauss Vianna, vou na Escola Klauss Vianna, Klaus Vianna, marcava o nome. E realmente marcou o nome, Escola Klauss Vianna.

Em 1959 foi fundado o Ballet Klauss Vianna. O grupo surgiu da necessidade de criação artística do Klauss: o ensino longe dos palcos não atendia às suas demandas de expressão. Ele propunha para a dança cênica códigos menos rígidos para o bailarino, criando uma dança com um perfil mais brasileiro.

No Ballet Klauss Vianna, Angel atuava como principal assistente de coreografia, primeira bailarina e coreógrafa. Angel intitulava-se "cobaia" do Klauss, pois em todas as suas criações era primeiro com ela que ele experimentava suas ideias.

No repertório, o Ballet Klaus Vianna trazia em seus temas e produção, cenário, música – o universo cultural brasileiro, instaurando um novo movimento na dança em Minas Gerais, que até então só assistia à linguagem clássica, mesmo em trabalhos com títulos nacionais. Mas a dança moderna de Klauss Vianna não traz apenas a valorização dos nossos temas; ela traz também adequação, segundo os depoimentos de Angel, aos corpos tipicamente brasileiros.

> Juntos, nós achávamos que precisávamos conhecer melhor o corpo. Então, de que maneira? Estudando, é claro, a literatura mineira e a brasileira em todas as áreas. A partir daí surgiu o grupo de dança Klauss Vianna, que foi a grande pesquisa, onde tudo se iniciou, lá em Belo Horizonte.

Em 1962, Angel participou com o Ballet Klauss Vianna do I Encontro de Escolas de Dança, em Curitiba, promovido por Paschoal Carlos Magno, com o intuito de discutir questões em torno da dança brasileira. Nesse encontro, representantes da dança atuantes no Brasil, apresentaram seus trabalhos e suas tendências, que iam do clássico ao moderno, tais como: Renée Gumiel, Yanka Rudska,

Eugênia Feodorova, Rolf Gelewski, Angel e Klauss Vianna com a coreografia *Marília de Dirceu*, abrangendo assim um panorama vasto dos expoentes da dança brasileira.

Foi por intermédio desse encontro que Angel e Klauss receberam o convite do Rolf Gelewski para levarem seu trabalho para a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde Klauss atuaria como professor de balé clássico, e Angel como bailarina do grupo de dança da Universidade (GDC), que era dirigido e coreografado por Rolf, então diretor da escola de dança. Segundo Angel, Rolf teria ficado impressionado com a força e a autenticidade do trabalho dos Vianna no encontro de Curitiba.

A decisão de ir para a Bahia foi difícil, segundo Angel, pois teriam que deixar em Belo Horizonte, onde estavam tendo uma trilha de sucesso e ascensão profissional, como os 600 alunos que frequentavam sua escola, bem como o apoio de amigos e familiares.

> Mas acho que se a oportunidade e o caminho mudam, é ciclo de vida; vai, é parte, tem de ir.

A itinerância foi a marca da juventude dos Viannas.

O casal, convidado por Rolf Gelewski, pretendia não só divulgar seu método de aula de balé clássico, como também alargar suas experiências coreográficas com o prestigiado mestre.

Angel e Klauss moravam em Salvador no mesmo alojamento de Rolf. Segundo Dulce Aquino, amiga e futura diretora da escola de dança da UFBA; os três passavam noites e noites estudando, conversando e trocando ideias sobre dança.

> Salvador foi muito especial para mim em todos os pontos de vista, não só como bailarina, mas aprender daquela escola era o que faltava em mim e no Klauss e na nossa pesquisa. Foi onde nós ouvimos falar pela primeira vez de Rodolf Laban.

É em meio a esse movimento de negação da dança clássica que Angel e Klauss chegam a Salvador, que na época era considerada a cidade "berço" da dança moderna do país.

Depois de dois anos em Salvador, Angel diz que não conseguia enxergar para onde expandir o trabalho coreográfico de Klauss na Bahia e, que temia que seu parceiro ficasse desestimulado para continuar suas pesquisas coreográficas.

Angel decide sair da Bahia e "tentar a sorte no Rio de Janeiro com a cara e a coragem".

Relatos de amigas e companheiras de trabalho de Angel durante anos confirmam a minha hipótese de que Angel foi fundamental pela criação da imagem de Klauss Vianna no mundo da dança. Ela o projetou no panorama cênico, batizando seu primeiro grupo de Ballet Klauss Vianna; no universo educacional, dando nome à primeira escola de dança, ainda em Belo Horizonte, de Escola Klauss Vianna; bem como conduzindo-o ao Rio de Janeiro no momento em que sentiu seu projeto artístico ameaçado de falta continuidade.

Dulce Aquino vai um pouco mais longe quando ressaltou, em seu depoimento, a questão do machismo vigente na época:

> Angel trabalhava muito o nome do Klauss, mas eu acho que isso é um pouco o machismo que nós mulheres cultivamos. A gente tem aquela coisa de se sentir inferior e promover o companheiro como estrela maior, como uma forma de se valorizar e ser digna dele. Isso eu acompanhei. Agora: ela é capaz de dar a volta por cima, porque quando Klauss morre ela não desaparece, ela renasce com toda uma potencialidade que é uma coisa fantástica! E tinha ainda a figura do Rainer, que era filho único e homem, muito ligado ao Klauss. Era difícil para ela esse triângulo (…), e ela trabalhava muito o nome dele, era Escola Klauss Vianna, Ballet Klauss Vianna, método Klauss Vianna, ela não se propunha a competir com ele, estava sempre ao lado, como uma companheira (…).

Foi confirmado pela própria Angel o esforço inicial, pela necessidade de aceitação da profissão de bailarina e de um marido bailarino, numa família tradicional libanesa. Todavia, não sei se posso

interpretar o companheirismo de Angel como simples imposição do machismo presente em nossa cultura. De um lado, a profissão escolhida e assumida em sua juventude não é convencional e nem fruto do patriarcalismo. Por outro lado, mesmo que ela e Klauss tenham criado rupturas com o *status quo* da época, não podemos esquecer que eles também eram produto do seu tempo. Assim, ler hoje o companheirismo de Angel como o de uma grande "mulher por trás de um grande homem", como reflexo do machismo, pode soar como anacronismo.

Essa história nos faz lembrar das vidas de personagens que parecem ter vivido histórias parecidas, como Camille Claudel e Rodin, na França, Frida Kahlo e Diego Rivera, no México, e Alma Mahler e Gustav Mahler, na Alemanha, só para citar algumas. Mulheres que tiveram seus talentos esmaecidos, por certo tempo, ao lado de grandes homens.

Angel assina uma nova história a partir das mortes do seu marido e do seu filho. Ela ressurge com mais força, com mais vigor e coragem, e troca o nome do antigo Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação por Escola Angel Vianna. Por certo que a história de Angel foi diferente dessas mulheres-heroínas de seu tempo. O trágico vivido em sua vida foi perder o marido e o filho. Todavia, das cinzas, Angel assume o comando e nome da obra dos Viannas, e faz seus entes e artistas queridos reviverem.

Angel Vianna e o teatro

Enamar Ramos

O trabalho de Angel Vianna com atores não se inicia, como alguns podem pensar, na década de 1970, época que marcou sua entrada nos palcos de Rio de Janeiro. O encontro com o teatro aconteceu ainda em Belo Horizonte, em 1956, quando os Vianna fizeram uma parceria com os atores do teatro Experimental de Belo Horizonte. Angel e Klauss já dirigiam, nesta época, o Ballet Klauss Vianna, escola criada logo após seu casamento com sede própria. Os atores do Teatro Experimental procuravam um lugar para ensaiar. Os Vianna ofereceram as instalações do Ballet Klauss Vianna e a partir daí inicia-se uma intensa troca de experiências. Todo trabalho corporal para o teatro era dado pelo Ballet Klauss Vianna e todo o trabalho de interpretação para o balé era feito pelo Teatro Experimental. Para completar o trio das artes – dança, teatro e música – o Madrigal Renascentista, dirigido por Isaac Karabtchevsky, se juntou aos dois grupos.

Além do envolvimento com o Teatro Experimental, Angel Vianna participou ativamente junto ao Teatro Universitário de Minas Gerais, como professora e coreógrafa na montagem da peça O *pagador de promessas* de Dias Gomes, em 1962, com direção de Haydée Bittencourt.

A vinda dos Vianna para o Rio de Janeiro, em 1964, os colocou em contato com a classe teatral da cidade e começaram a surgir os convites para participação nas montagens teatrais. O trabalho iniciado nessas montagens era baseado na *conscientização corporal*, conhecimento que vinha sendo elaborado desde Belo Horizonte

fruto de pesquisa corporal realizada por Angel e Klauss. O desenvolvimento desse trabalho de conscientização do movimento ocorreu a partir de indagações e dúvidas pessoais de Angel Vianna, e de estudos feitos visando responder essas questões. Esse trabalho tornou-se um marco no trabalho de preparação corporal de atores e possibilitou uma série de experimentos que resultaram numa linha pedagógica empregada na formação de atores e bailarinos. Há vários anos, a coreógrafa, é responsável pela preparação corporal de elencos artísticos através de uma didática por ela mesma elaborada.

Dotada de um espírito de busca, Angel descobriu a arte. Seu primeiro contato com a arte se deu através do balé clássico, uma das técnicas de dança mais bem codificadas e em que disciplina e concentração são partes importantes da formação dos profissionais que a escolhem. Nela, determinados padrões de execução devem ser repetidos igualmente por todos que a praticam. O *en dehors*, por exemplo, padrão do balé clássico, pode provocar um enorme desgaste físico face às exigências a ele inerentes. Nos corpos em que a rotação externa da coxa é natural, o desgaste é menor, mas nos corpos em que isso não é conseguido com tanta facilidade, a necessidade de reproduzir formas consideradas perfeitas leva o bailarino a atos quase de tortura física. Em pouco tempo, surgiu em Angel Vianna uma insatisfação com o modo pelo qual aquela forma de expressão artística, da qual ela tanto gostava, era transmitida. Começava então sua caminhada no sentido de tornar a arte de dançar prazerosa através da descoberta do melhor uso do corpo, não só para executar movimentos que eram propostos, como também para expressar tudo aquilo que pulsava dentro do seu ser. A partir de um novo olhar sobre a metodologia usada para transmitir esta técnica – o balé clássico –algumas mudanças foram propostas como, por exemplo, a eliminação progressiva das pontas. Angel queria novos caminhos, um movimento mais livre, sem a rigidez do *en dehors* extremado, sem as contrações musculares exageradas dele provenientes. Sua meta era a conscientização e a sensibilização do corpo. Graças a sua aguçada capacidade de observação, em

pouco tempo percebeu que todas as artes eram uma fonte de conhecimento complementar para a dança.

Ao ingressar na Escola de Artes Plásticas de Guignard, descobriu que com a escultura, parte das Artes Plásticas com a qual teve maior afinidade, aprendia muito sobre o corpo humano e, consequentemente, sobre a dança. Analisando as articulações, os músculos e o apoio dos corpos nas esculturas, aos poucos, aumentava as descobertas sobre seu próprio corpo. Além de propiciar um maior conhecimento sobre o corpo, foi, também, por meio dela, que teve sua primeira experiência concreta com o tato. A manipulação dos materiais com que confeccionava suas esculturas fez com que experimentasse sensorialmente a percepção do tato, do contato, da força a ser usada. Quando seu professor de artes plásticas lhe recomendava cuidado não só no tempo de manipulação como na força colocada no material, que era delicado e poderia secar e quebrar percebeu que diferentes toques poderiam ser usados no conhecimento e na manipulação de objetos externos. Transferindo essa aprendizagem para seu instrumento de trabalho – o próprio corpo – constatou que isto também era válido para conhecimento neste campo. Ao conviver na Escola de Artes Plasticas com nomes como Guignard, Sansão Castelo Branco e Misabel Pedrosa, entre outros, Angel Vianna foi se apropriando de técnicas que depois lhe permitiriam ousar com segurança.

Outra grande preocupação de Angel Vianna foi com o descanso do corpo. Angel entendia que, sem um prévio relaxamento, as tensões trazidas do mundo exterior comprometiam o seu desempenho. Como fazer isso, no entanto, ela ainda não sabia. Foi pensando em resolver ao menos em parte esse problema que ela, ainda em Belo Horizonte, chamou o professor de ioga Georg Kriticos (de 1956 a 1957), grego de origem, para dar aula na companhia do Ballet Klauss Vianna, primeiro grupo de dança que criou junto com Klauss, em 1957. Essa investida pelo campo da ioga tinha a finalidade de proporcionar aos bailarinos o conhecimento de outra forma de trabalho corporal. Ficar restrito ao balé clássico poderia retardar ou mesmo impedir uma criação mais pertinente ou instigante.

Segundo ela, como "o cérebro comanda tudo, se o cérebro já tem a dança codificada, se você fica preso a ela você só faz essa dança, fica preso àqueles movimentos e não consegue nenhuma criação".[1] Angel participou ativamente dessas aulas de ioga procurando saber todos os *porquês* e para *quê*. Relata que, desse trabalho, só não concordou com um termo usado para o relaxamento – posição do cadáver – porque percebeu que, quando se relaxa, fica-se mais vivo. Sentir o corpo deitado, descansando, se percebendo de outra maneira, era uma observação que realmente a comovia, na medida em que lhe proporcionava maior conhecimento de seu corpo e de si mesma. O corpo deita, descansa, e nesse descanso ficamos mais vivos. O alivio das tensões dá lugar a maior concentração e conhecimento do corpo.

Essa concentração, por sua vez, se manifesta no que ela chama do "estar presente", isto é, estar atento a tudo o que se faz a fim de receber as informações e incorporá-las de forma consciente. Passou, então, desde essa época, a trabalhar o deitar, o espreguiçar, inicialmente apenas com os profissionais da companhia Ballet Klauss Vianna, mas logo estendendo à escola Ballet Klauss Vianna.

Este conhecimento foi todo inserido no trabalho com atores, em 1968, quando Angel e Klauss participaram da montagem da *Ópera dos três vinténs* de Brecht com direção de José Renato, que marcou a inauguração da Sala Cecília Meireles. Ao iniciar, nessa montagem, seu trabalho sistemático com atores no Rio de Janeiro, percebeu a impossibilidade de utilizar a mesma técnica usada para bailarinos, não só por ser muito complexa para ser absorvida em pouco tempo, como também pela finalidade que aquele trabalho apresentava. Buscou, então, um modo de trabalho específico para esse grupo. Baseou-o na procura da forma do movimento, do gestual e do desenvolvimento anatômico corretivo. Nesse primeiro trabalho, em 1968, da *Ópera dos três vinténs*, no Rio de Janeiro, desenvolveu uma metodologia buscando o aumento da percepção corporal e a reorganização da postura. Procuravam, Angel e Klauss, uma economia na expressão gestual visando ao gesto essencial, aquele que com maior clareza traduzisse uma ideia. O treinamento proposto dava condições aos

atores de construir personagens mais verdadeiros, por meio de um conhecimento do corpo baseado nas suas razões de funcionamento. Terminada a temporada da peça A *ópera dos três vinténs*, os atores que participaram da montagem quiseram continuar o trabalho proposto. Angel ficou responsável pelas aulas que passaram a acontecer fora dos grupos de teatro, no estúdio de Tatiana Leskova. Numa época em que o corpo e sua expressividade ocupavam um lugar de destaque na encenação teatral, tais procedimentos eram bastante sedutores. Angel e Klauss, nesse período no Rio de Janeiro, direcionaram o trabalho com a certeza de que a experiência de vida fora dos ensaios era um componente estruturador de um corpo que teria que se modificar, para que aflorasse o que dele se desejava. Sua premissa inicial era que sem *humanismo* não existe arte, que tal sentimento antecede a própria arte.

Essa ligação dança-vida apontava para a atividade fora dos ensaios como um campo permanente de testes das experiências que se realizavam dentro do que poderíamos chamar de ensaio-laboratório e para encarar a preparação corporal como um real laboratório de pesquisa. Todo seu trabalho se fundamenta nessa pesquisa permanente das possibilidades de movimentação do corpo. Angel rompeu os bloqueios a respeito da dança e do movimento. Na medida em que não trabalhava com padrões preestabelecidos, mas, ao contrário, investia na relação do corpo com o peso, no deslocamento desse corpo no espaço, ela foi construindo um trabalho prazeroso de estrutura, força, vigor. Para conseguir seu intento, baseou-se em outras técnicas e as foi incorporando. Assim construiu uma metodologia mais rica para a dança, para o trabalho expressivo, que acabou chegando ao teatro e servindo a atores. Angel Vianna trabalha procurando desenvolver a capacidade sensorial por meio do aumento da capacidade de sentir em todos os níveis, como tato, olfato e audição. Na sua mira estão também a qualidade do movimento e a quantidade do esforço despendido para esse movimento, pois os excessos crispam a musculatura e comprometem a sensibilidade dos corpos.

Este trabalho, inicialmente chamado de *expressão corporal*, recebeu posteriormente o nome de *conscientização do movimento* uma vez que o termo expressão corporal não daria a dimensão exata da sua extensão. Expressar, diz Angel, é um ato inerente a qualquer ser humano, do nascimento à morte. Em se tratando de atores e bailarinos, pessoas que usam a expressão como veículo de sua arte, era necessário definir esse trabalho de um modo mais claro e objetivo. O corpo tem uma memória muito aguçada, muito presente, registra tudo que acontece na vida do indivíduo e esse registro permanece para sempre. O trabalho de Angel Vianna procura desvendar essa história, através do conhecimento do que acontece nesse corpo, com o intuito de não deixar que essa memória o coloque dentro de um "envelope", impedindo-o de sentir e de ser expressivo. Por isso seu trabalho foi chamado de *conscientização do movimento*, por ser o modo pelo qual ela trabalha a expressividade.

Angel Vianna acrescentou a essa conscientização, para dar maior amplitude à descoberta corporal, um trabalho que ela chama de jogos corporais. Neste trabalho, através do relacionamento corporal entre um ou mais atores, vão aparecendo situações que levam a descobertas de posturas, movimentos e equilíbrios jamais pensados, face à estimulação dada pelo companheiro, estimulando a criação através do auto-conhecimento. Assim o trabalho de Angel Vianna é por ela denominado de *conscientização do movimento e jogos corporais*. Resulta de um somatório de conhecimentos articulados vindos de várias fontes que se cruzam, que se complementam. Ele é tão claramente interdisciplinar que se pode tentar compor a origem de cada princípio, de cada ideia. Essa interdisciplinaridade lhe confere o status de uma forma de conhecimento maduro, concretamente construído, composto por fios que vieram de muitos desafios e que se somam.

O trabalho hoje está espalhado pelo Brasil inteiro em cursos de dança, teatro e música, nas suas diversas formas, atendendo a necessidades específicas. Entretanto, mantém-se fiel ao princípio básico lançado com esse primeiro grupo de atores no Rio de Janeiro – autoconhecimento corporal visando a uma melhor performance.

A *conscientização do movimento*, por meio da busca da corporeidade consciente do ser humano, possibilita a quem a pratica tornar-se mestre de si mesmo. Sua principal função é direcionar, através de estímulos diretos, esse autoconhecimento para que cada um descubra, por si só, todas as suas possibilidades. "É espantoso", afirma Angel Vianna, "o que o corpo é capaz de fazer quando é deixado livre".[2] Muitas vezes esse corpo livre é difícil de aflorar devido a bloqueios acumulados durante toda a vida. Angel incita esse aparecimento durante suas aulas. Todo seu trabalho é baseado na comunicação corporal, na energia gasta neste esforço e na sua real capacidade de realizar-se. Sua prática visa a dar um treinamento para que essa comunicação aconteça em vários níveis e se faça mais real a partir da participação do corpo.

Sua metodologia consiste, inicialmente, em baixar o grau de tensão até o ponto ótimo de equilíbrio do tônus, para depois iniciar a movimentação. Uma das frases mais comuns de Angel Vianna é "primeiro solta, depois movimenta", isto é, primeiro deve-se relaxar as tensões e depois movimentar.

O trabalho realizado por Angel Vianna durante suas aulas-montagens provoca continuamente o ator, estimulando-o, criando uma atmosfera na qual ele pode se aprofundar, experimentar e investigar. Ilumina-se uma área obscura do corpo do ator, partes que inicialmente não apareciam nas visualizações agora aparecem claramente e, quando essa área se ilumina, o ator pode ver as diferenças e as conexões entre elas e fazer suas escolhas. É importante, segundo ela, que haja uma ludicidade no exercício, para que o ator tenha prazer nesse trabalho. O vocabulário utilizado por Angel Vianna é concreto e objetivo, como por exemplo "permita que seu corpo se apoie no chão", "bote a mão e sinta onde é". É um trabalho que, partindo de inquietações, almeja um conhecimento consciente do corpo por meio do aumento de sua capacidade de percepção. O importante é a qualidade do movimento, independentemente de sua origem, jamais de forma excludente, já que todos esses movimentos estarão sempre somando ao processo de conhecimento corporal. O ponto central é que sejam vivenciados corporalmente, uma

vez que foi desse modo que ela chegou a suas conclusões. Em suas aulas-montagens, Angel Vianna, a cada movimento que o corpo executa, faz com que seu autor "se dê um tempo", entre num aparente estado de imobilização, para perceber o que realmente aconteceu. Como foi? O que esteve envolvido nele? O que se modificou? Que tipo de esforço foi usado? Houve esforço desnecessário? Qual? Esse tempo de aparente "imobilidade" é de grande importância, pois é quando se descobre cada milímetro desse objeto desconhecido com o qual se convive diariamente – o corpo.

Em outras palavras e em uma uma síntese do que foi descrito, o trabalho de Angel Vianna parte do real para conseguir um estado de leveza, de entrega ao movimento induzido pelo próprio corpo, de maior percepção em todos os momentos da vida, de uma prontidão para a ação criativa, de uma comunicação mais efetiva e espontânea. Angel Vianna parte do micro para o macro. Na constatação de que há maior dificuldade de percepção de algumas partes em relação a outras, e que essas partes não são sempre as mesmas de um dia para o outro, está a real necessidade desse inventário corporal diário antes de executar qualquer trabalho. Ao mesmo tempo, o contato com o outro faz com que se perceba que esse outro também é diferente dele e, como ele, também difere de dia para dia. Isto nos leva realmente a "habitar nossos corpos" e a perceber que "a mais sutil mudança no corpo afeta a paisagem interior. Perceber essa conexão misteriosa a todo momento, enquanto atuamos, é completamente maravilhoso".[3]

Relação das peças de que participou (até 1999)

1969 – *As relações naturais*, de Qorpo Santo, com direção de Luiz Carlos Maciel, música de Paulinho da Viola. Angel Vianna foi responsável pelo trabalho de corpo dos atores e pela coreografia.

1970 – *Maroquinhas fru-fru*, texto e direção de Maria Clara Machado, no Teatro Tablado, no Rio de Janeiro, e *Soma*, com direção de Amir Haddad, no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro. Angel assina a direção corporal.

1971 – *Miss Brasil*, de Maria Clara Machado com direção de João Marcos, no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, e *Woyzec,* de Buchner, direção de

Marília Pedroso, no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro. Angel Vianna fez a direção corporal.

• *Tango*, de Slamovir Mrozek, no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro. Angel trabalhou o corpo dos atores e fez a coreografia final. Renata Sorrah lembra que "éramos três casais de idades diferentes e cada um tinha um corpo, um tônus".

1972 – *A China é azul,* de José Wilker, no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. Ela fez a direção corporal.

1979 – *Verbenas de seda* e *Papa Highirte* de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Nelson Xavier: "Angel foi especialmente útil para os atores jovens" afirma Nelson e Sergio Brito revela "não sei como Angel me fez dançar a chula".

1980 – *Apenas um conto de fadas*, musical com direção de Eduardo Tolentino e *Unhas e dentes*, direção de Luiz Carlos Ripper, no Teatro Senac, no Rio de Janeiro. Angel Vianna foi a responsável pela direção corporal.

1982 – *O trágico acidente que destroçou Teresa*, de José Wilker, direção de Eduardo Tolentino – ela assina a direção corporal.

1986 – *A cerimônia do adeus*, de Mauro Rasi, direção de Paulo Mamede no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro – direção de corpo.

• *Imaculada*, de Franco Scaglia, direção de Paulo Mamede – direção de corpo
• *Ação entre amigos*, de Marcio de Souza, no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, com direção de Paulo Betti. Angel faz a direção de corpo.
• *Sábado, domingo e segunda*, de Eduardo Felipo, direção José Wilker no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro, ela fez um trabalho específico com o ator Nildo Parente. Ele descreve a orientação dada por Angel Vianna como fundamental na composição corporal e cênica de sua personagem.

1989 – *Jardim das cerejeiras,* de Tchekhov, com direção de Paulo Mamed – direção de corpo.

1990 – *O casamento branco*, de Tadeus Rozewicz, direção de Sergio Britto, no Centro Cultural Banco do Brasil, assinou a direção corporal. Ao tecer comentários sobre *O casamento branco*, Sergio Britto lembra que muitas vezes deixava que os exercícios dados por Angel Vianna definissem uma cena.

1992 – *O noviço*, com direção de Sergio Britto, no Teatro Delfim, no Rio de Janeiro. Angel assinou a direção corporal.

1993 – *A obscena senhora D.* de Hilda Hilst, com adaptação teatral de Eid Ribeiro e Vera Fajardo, apresentada na Casa da Gávea, no Rio de Janeiro. Angel Vianna foi responsável pela direção corporal.

1999 – *Nostradamus*, de Doc Comparato, dirigida por Renato Borghi, e encenada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

Este processo de conscientização do movimento se estendeu a vários outros segmentos. Inicialmente, eram realmente os atores seu público-alvo. Entretanto, com a divulgação do trabalho de Angel Vianna, uma gama sempre crescente de instituições começou a solicitar seus cursos e palestras. Sua atuação foi se estendendo rapidamente a profissionais das áreas de educação, psicologia e a terapeutas de várias linhas de atuação. Instituições públicas como Senac do Rio de Janeiro, as secretarias de educação e cultura do Rio de Janeiro, Cuiabá, Salvador e Macapá, escolas de música, grupos de pesquisa em teatro, escolas de arte, faculdades (cursos de graduação e de pós-graduação), centros de terapia e recuperação e tantos outros introduziram a *conscientização do movimento* em seus currículos.

O pioneirismo do trabalho realizado por Angel Vianna é apontado não só por pessoas que trabalharam com ela nas montagens, mas também por bailarinos e atores que, de alguma forma, tiveram contato com ela.

1. Entrevista concedida por Angel Vianna à autora em 22 de maio de 2002.
2. Entrevista concedida por Angel Vianna à autora em 2 de fevereiro de 2002.
3. Alexander, Gerda, 1983, p.19

Laban dialoga com Angel ou Angel dialoga com Laban

Ana Bevilaqua

Minha história com a dança começou no Espaço Novo, na rua Jornalista Orlando Dantas nº 2, em aulas de "dança livre" (este era nome do curso) com Soraya Jorge. O ano era 1986 (se não me engano). Com essas aulas aprendi a perceber meu corpo, saber de seus encaixes, sua respiração, ocupação de espaços, e também que movimento, muitas vezes, gera emoção. Depois de uns anos, vieram outras aulas, outros caminhos... encontrei o sistema Laban por meio de Regina Miranda, professora, mestra, coreógrafa. Em sua companhia comecei a traçar minha vida profissional e permaneci por mais de 15 anos. Depois de muitos anos, voltei ao antigo Espaço Novo, agora como Faculdade Angel Vianna para dar aulas: primeiro como assistente e substituta de Regina e posteriormente assumindo sozinha, as cadeiras de *metodologia I* e *II*, usando o Sistema Laban como ferramenta para se entender os processos de movimento e suas infinitas aplicações. Esse retorno é para mim muito grato pois, embora eu saiba que em algum momento tenha apenas feito uma ou duas aulas com Angel, a sensação de pertencimento a este espaço é enorme, como o próprio coração desta empreendedora e mestra de todos que é Angel.

Conto esta história pois considero que o estudo e prática do sistema Laban fazem parte da minha vida, não apenas da vida profissional, mas do todo da minha vida – meu olhar e minha percepção estão de tal maneira informados pelas ideias de Laban que não existe muita separação entre uma instância profissional e outra "pessoal". E apesar de Laban vir pautando meu processo de vida, por longos anos, Angel e sua escola fazem parte dela também. Nesse sentido, tam-

bém Laban e Angel se aproximam pois suas próprias vidas foram e são dedicadas à dança, ao movimento, ao corpo. Ambos fizeram de suas vidas um contínuo processo de pesquisa e de trabalho gerando, respectivamente, um sistema e um método que já fazem parte da história da dança e do movimento no Brasil e no mundo.

Rudolf Laban nasceu na Bratislava, em 1879. Seu pai era um oficial militar do império austro-húngaro, o que o levou a muitas viagens tanto pelo Ocidente quanto pelo Oriente e a tomar contato com diferentes costumes e culturas. Laban interessava-se, particularmente pelas manifestações de movimento, fossem elas através da arte, de danças folclóricas ou paradas militares. Primeiramente ele tentou entrar para a escola militar e seguir a careira do pai, mas desistiu logo de início e enveredou para as Belas Artes. Trabalhou inicialmente como arquiteto, pintor, ilustrador, mas foi no campo da dança e do movimento que Laban deixou seu legado. Foi bailarino, coreógrafo, teórico, professor ou simplesmente, um *artista-pesquisador*, como ele se auto-intitulava. Uma "salamandra"[1] – com olhos aguçados e sagazes para perceber o movimento em toda a sua riqueza e complexidade.

Laban buscou compreender o discurso não verbal intrínseco a todo e qualquer movimento, quais os sentidos e significados contidos nele e quais as motivações internas/externas de quem se move. Para isso procurou estudar o movimento e decupá-lo em seus elementos mais simples, como fonemas de uma gramática ou notas musicais, que podem se articular de maneiras diversas, formando um vocabulário sobre o movimento passível de ser aplicado em áreas tão diversas como dança, teatro, terapias corporais, antropologia e comunicação.

A análise Laban de movimento ou sistema Laban, como é entendido hoje em dia, é fruto não só do trabalho do próprio Laban, mas conta com aportes trazidos por vários de seus discípulos. Ao longo de toda sua vida, Laban contou com diversos colaboradores, desenvolvendo suas teorias a partir de um trabalho conjunto de pesquisa teórica e prática. Mary Wigman, Kurt Joss, Irmgard Bartenieff, Lisa Ullman e Warren Lamb são alguns nomes de uma longa lista de

colaboradores. O movimento observado pelo sistema Laban é visto como um processo que se estrutura através de corpo, esforço, espaço e forma em uma infinidade contínua de combinações e inter-relações. Um aspecto essencial desse sistema é apresentar polaridades que se integram em um continuum ou opostos que se harmonizam num todo.

Assim como nosso movimento está sempre relacionando intenções e sensações internas com o mundo externo, temos a dualidade presente em muitos aspectos do nosso corpo em interação com o ambiente: dentro/fora; em cima/embaixo; frente/trás; direita/esquerda; e também mobilidade/estabilidade; função/expressão; ação/recuperação – temas labanianos que perpassam todas as quatro categorias.

Corpo

O que se move. Quais as partes ativas? Como este se organiza? Quais ações (correr, andar, saltar, girar, parar, etc) ele pratica? O corpo em suas conexões e isolamentos, seus esquemas motores, seus gestos e posturas. Apesar de Laban ter construído seus conceitos a partir da observação do corpo humano em movimento e de todos os significados e imagens advindas de suas ações, foi uma de suas alunas-discípulas, Irmgard Bartenieff quem promoveu a integração dos conceitos labanianos em uma prática somática corporal, conhecida hoje como Bartenieff Fundamentals.

Esforço

Enfoca as qualidades do movimento, o ritmo dinâmico, a motivação interna/externa que aparece nas escolhas de movimento. Nesta categoria experimenta-se e observa-se "como" o indivíduo se move em relação a quatro fatores básicos: fluxo (livre/contido), peso (leve/forte), tempo (rápido/lento) e espaço (direto/indireto), isoladamente e em suas múltiplas combinações.

Espaço

O ambiente onde o movimento ocorre. Laban compreende o espaço como algo vivo e dinâmico, cheio de tensões ou forças com as

quais podemos nos relacionar e que podem orientar para onde nos direcionamos. O espaço para Laban possui um aspecto geométrico e ao mesmo tempo místico (como a própria geometria se apresentava para os gregos). Esta categoria inclui explorações da esfera pessoal de movimento (*kinesfera*), das dimensões, planos e diagonais e das formas cristalinas representativas dessas forças espaciais (cubo, octaedro, icosaedro, dodecaedro, por exemplo) e ainda explorações dos percursos e tensões espaciais (central, periférico, transverso).

Forma

Refere-se ao corpo em suas dimensões plásticas: suas mudanças de volume, o contínuo processo de mudança de forma do corpo e como este se adapta às suas necessidades internas e externas. Essa é uma categoria relativamente "nova" dentro do sistema e foi incluída depois de Laban. Embora Laban tenha escrito muito sobre forma, ele não a identificou como uma categoria separada. Warren Lamb é o principal responsável por sua formulação.

Essa separação em categorias é de natureza metodológica, possibilitando a observação, experimentação e análise. Na prática, elas são aspectos do movimento, sempre presentes, com diferentes graus de intensidades e em contínua relação. Como elas vão se relacionar ou se combinar, depende do contexto e de quem se move. Cada indivíduo desenvolverá padrões dessas combinações que dizem respeito a um "estilo" pessoal de comportamento, que também é culturalmente influenciado e que responderá de acordo com as circunstâncias.

O sistema Laban nos oferece então esse vocabulário do movimento – parâmetros para se observar, perceber, entender, pesquisar, ensinar, coreografar, executar, analisar o movimento, podendo ser aplicado de diversas formas e ganhando diferentes enfoques e interpretações.

A história de Angel com Laban vem desde que ela conheceu o sistema através de Maria Duschenes, de São Paulo, e Rolf Gelewski da Universidade Federal da Bahia. Angel deu aulas de balé para Regina Miranda no Rio e depois a reencontra quando esta volta dos EUA, após concluir sua formação em Laban pelo Laban-Bartenieff

Institute of Movement Studies. Angel trouxe o Laban para sua escola, inicialmente com Tereza Malta (vinda da UFBA) e posteriormente com a própria Regina, no curso técnico, que deixou seus próprios "discípulos" na continuação do técnico e na faculdade. Angela Loureiro, Luciana Bicalho, Paula Nestorov, Simone Gomes, Henrique Schuller, Marina Salomon, Marina Martins, Ana Bevilaqua e eu são nomes ligados à Cia Atores Bailarinos, dirigida por Regina e que tiveram uma formação em Laban bastante consistente e rigorosa, apesar de "informal", no sentido de não ser acadêmica, dentro da companhia. Todas essas pessoas deram aulas, em algum momento, na Escola Angel Vianna (curso técnico e/ou faculdade). Algumas permaneceram por longo tempo e também cursaram o técnico e a faculdade como Luciana Bicalho e Henrique Schuller. Deram aulas para muitos bailarinos que hoje por sua vez dão aulas no espaço de Angel (como Paulo Caldas, Maria Alice Poppe, Frederico Paredes, Alexandre Franco, Marcia Rubbin) e que, de certa forma, cada um do seu jeito, incorporaram o sistema Laban, em algum aspecto de sua prática. Assim, imagino que Laban e Angel estão profundamente ligados e um complementa o outro. O trabalho de Angel enfoca, mais diretamente o que seria a categoria corpo do Sistema Laban, embora não deixe de se relacionar e explorar aspectos espaciais, de qualidade e expressão do movimento e forma.

A dança que Laban almeja procura se relacionar com os padrões rítmicos da natureza e do homem. Laban estuda os padrões de movimento comuns à raça humana, mas também percebe as diferenças que são culturais e principalmente as individuais. Uma das muitas polaridades contidas no Sistema Laban é justamente esta: grupo e indivíduo; a parte e o todo. E os coros de movimento tão explorados por Laban ao longo de seu percurso promoviam justamente a interrelação dessas duas instâncias.

A dança que Angel Vianna professa procura respeitar os ritmos e particularidades de cada corpo. "Cada um pode ter sua própria dança" é uma crença profunda de Angel compartilhada por Laban.

1. Bradley, 2009, p. 1

Afinal, Laban e Angel dialogam?

ANA BEVILAQUA SUZANA SALDANHA

Rudolf von **Laban**
nasce na Bratislava (Hungria)
em 1878 e morre em 1958.

Maria Ângela Abras (**Angel Vianna**)
nasceu em Belo Horizonte (MG)
em 17 de junho de 1928.

Laban se interessa pelas manifestações de movimento: pelas artes, danças folclóricas, paradas militares. Primeiramente tenta entrar para a escola militar, seguir a carreira do pai, desiste e envereda para as artes plásticas. Busca compreender o discurso não verbal intrínseco a todo e qualquer movimento. Estuda o movimento em elementos simples - fonemas de uma gramática ou notas musicais. Podem ser articulados de maneiras diversas formando um vocabulário aplicável, na dança, teatro, terapias corporais, antropologia e comunicação.

Como surgiu o sistema Laban?
O sistema Laban é o resultado do trabalho conjunto de pesquisa teórica e prática de Mary Wigman, Kurt Joos, Irmgard Bartenieff, Lisa Ullman, Warren Lamp (alguns nomes de uma longa lista de colaboradores).

Angel tem como berço a formação artística – música, escultura, dança – "Deseja atingir a perfeição e o absoluto dessas três artes[1*]" (ver texto de Ana Vitória Freire).

Como surgiu o método Angel Vianna?
Na verdade eu e Klauss, fazíamos tudo junto, e num primeiro momento nem pensávamos em registrar nada, mas sempre tivemos boas pessoas trabalhando conosco.
Sempre aproveito, aprendo com o outro, mas nunca usei nada do trabalho do outro, tudo o que está no meu trabalho passou pelo meu corpo.
As pessoas que me marcaram e que foram fundamentais para realização desse método foram:
– Carlos Leite – do balé clássico – "nunca me senti bailarina clássica, mas tra-

balhei muito com ele, inclusive na sua companhia de dança. Foi muito importante para mim. Na verdade eu me sinto totalmente expressionista."
– Klauss e eu, juntos retiramos as sapatilhas de pontas dos nossos alunos logo que começamos a trabalhar.
– O grego George Kritikos com a sua ioga me apresenta o *chão* – ele dava aula já com a didática. Um dos exercícios de sua técnica consistia em dele era fazer as posições de ioga e identificar os animais. Fiquei fascinada.
– Rolf Gelewski me apresenta Laban na UFBA. Como fico bailarinha da Companhia dele, trabalho o sistema Laban no meu corpo. Já no Rio de Janeiro continuo com a técnica sob a orientação de Regina Miranda que mais tarde vem a ser professora da minha escola.
– Os meus alunos sempre me ajudaram a crescer, toda a minha trajetória foi trocando com eles.
Uma observação: o espelhamento com Laban só veio confirmar a relação que existia, entre nós – Klauss, eu e Laban. A relação envolvia espaço, forma, esforço, corpo.
– Nina Verchinina, eu a conheci logo que cheguei no Rio. Fiz suas aulas e participei do seu grupo de dança. Gentilmente Nina abriu o seu espaço para que eu começasse as minhas experiências em expressão corporal.
– Patrícia Stokoe, argentina, de formação clássica, expande para a América Latina sua pesquisa com a expressão corporal. Lá estava eu no seu estúdio na Rua Monroe em 1973 em Buenos Aires.
– Lola Brickmann conheci no Conservatório Brasileiro Música e trocamos muito. É a primeira vez que trabalho com deficiência visual, no caso, cegueira. Fantástico!
– Gerda Alexander (Brickmann me apresentou Gerda, e dizia – "sua aula é muito parecida com a dela").

O que é o sistema Laban?
É o movimento visto, observado como um processo que se estrutura através das categorias:

1. Corpo
2. Esforço
3. Espaço
4. Forma

Essa separação em categorias é de natureza metodológica, possibilitando a observação, experimentação e análise. Tem uma infinidade contínua de combinações e interrelações.
Um aspecto essencial desse sistema é apresentar polaridades que se integram em um *continuum* ou opostos que se harmonizam num todo:
– dentro/fora
– em cima/embaixo
– frente/trás
– direita/esquerda
– mobilidade/estabilidade
– ação/recuperação
São esses temas labanianos que perpassam todas as quatro categorias: corpo, esforço, espaço e forma.
O sistema Laban nos oferece então esse vocabulário do movimento – parâmetros para se observar, perceber, entender, pesquisar, ensinar, coreografar, executar, analisar o movimento, podendo ser aplicado de diversas formas e ganhando diferentes enfoques e interpretações.

O que é método Angel Vianna?
Como já foi dito anteriormente, é um sistema composto de oito categorias interligadas.

1. Observação
2. Apoios
3. Atenção
4. Articulação
5. Tempo
6. Os sentidos
7. A tridimensionalidade
8. Consciência corporal

"Mas a origem de tudo que fiz e faço vem da *observação* de si mesmo – suas dificuldades e facilidades – e principalmente de *crianças*, elas sim não têm amarras, simplesmente se expressam, se deliciam com o seu corpo.

A minha vida na arte

Suzana Saldanha

1928
Nasce em Belo Horizonte no dia 17 de junho Maria Ângela Abras – Angel Vianna, filha de Nicolau Elias Abras e Margarida Abras, que eram libaneses e primos.

1940
Começa a estudar balé clássico com o gaúcho radicado em Belo Horizonte, Carlos Leite.

1943
Conhece Klauss Vianna no Colégio Padre Machado. Tornam-se grandes amigos e Klauss também vai fazer aula com Carlos Leite.

1948
Angel e Klauss fazem parte do Ballet de Minas Gerais, companhia de Carlos Leite.

1953
Forma-se em Belas Artes na Escola Guignard (teve como professores: Guignard, Sansão Castelo Branco, Misabel Pedrosa).

1954
No contato com as crianças, em seu primeiro trabalho remunerado como professora, descobre o corpo.

1955
Casamento de Angel e Klauss em Belo Horizonte no dia 29 de junho. Início das pesquisas de anatomia – Angel e Klauss frequentam as aulas de anatomia na Faculdade de Odontologia de Belo Horizonte.

1957
É fundada a companhia Ballet Klauss Vianna – primeiro grupo de dança de Angel e Klauss em BH.

1958
Nasce Rainer, filho do casal em Belo Horizonte, no dia 24 de janeiro.

1962
Em *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, direção Haydée Bittencourt e direção corporal de Angel Vianna, o teatro entra na sua vida.

1962-1964
Na Universidade Federal da Bahia, Angel e Klauss introduzem a disciplina curricular de balé clássico.

1964
Chegada ao Rio de Janeiro. Torna-se bailarina da TV Excelsior, faz parte do grupo de dança de David Dupret, do corpo de balé da TV Tupi.

1966-1975
No estúdio de Tatiana Leskova, leciona balé clássico e introduz aulas de expressão corporal após o curso com Patrícia Stokol.

1968
Em *A ópera dos três vinténs,* de Brecht e com direção de José Renato, Angel é preparadora corporal com Klauss. Esse espetáculo marcou o início dos Vianna no Rio. No elenco estão Dulcina de Morais, Osvaldo Loureiro, Marília Pêra, José Wilker e a própria Angel também como bailarina.

1970
Em *Soma,* de direção de Amir Haddad, Angel faz a preparação corporal dos atores.

1972
Em *A China é azul* de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa com José Wilker, Angel divide com Klauss a preparação corporal.
Na primeira viagem para Europa e Estados Unidos, Klauss Vianna ganha o prêmio Molière – Categoria Especial. Na viagem conhece Gerda Alexander, e descobre a importância da pele no trabalho com o corpo. Interessa-se por Moshe Feldnkrais (Gerda considerava um dos maiores experts do corpo de todo o mundo), Alvin Nicolai e Kate Grant, Zena Romet, Mercê Cunnigham e a técnica de Pilates.

1975
Angel funda junto com Klauss e Teresa d'Aquino o Centro de Pesquisas Corporais.

1976
Cria o Teatro do Movimento, grupo de dança em parceria com Klauss. Angel é, além de bailarina do grupo, professora).

1978
O grupo Teatro do Movimento encena *Construção*, coreografia de Angel.

1979
Ministra o curso de expressão corporal – primeiro grupo de formação profissional em expressão corporal com a parceria de Klauss e Teresa d'Aquino.

1983
Reconhecimento do Centro de Estudos do Movimento e Arte pelo MEC.

1985
Formatura da primeira turma em nível de 2º grau técnico da Escola Angel Vianna, nos cursos de formação de bailarinos, recuperação motora e terapia através da dança.

1986
Rainer casa-se com Neide Neves.

1987
Encena *Movimento Cinco – Mulher*, de Rainer Vianna com Angel Vianna (59 anos) e Neide Neves, no Teatro Villa Lobos, no Rio de Janeiro.

1988
Nasce a neta Tainá em 14 de janeiro, no Rio de Janeiro.

1992
Morre Klauss Vianna em 12 de abril, em São Paulo.

1995
Morre tragicamente o filho único Rainer Vianna, em 23 de agosto no Rio de Janeiro. Angel, em setembro desse mesmo ano, sofre um acidente em Belo Horizonte e quebra a perna em dois lugares. Foram seis meses de fisioterapia. "Foi obra de Deus ter quebrado em dois lugares, para dividir a dor física e a emocional, senão não teria aguentado tanta violência."

1996
Prêmio Mambembe pelo Total da Obra.

1997
Angel, simplesmente Angel é encenada com a criação e a direção de Angel

Vianna, e apresentada no Confort Dança em São Paulo.

1998
Estreia de Memória em movimento: Angel, Klauss e Rainer, espetáculo de criação e direção Angel Vianna.

1999
Inscrito, espetáculo com coreografia de Paulo Caldas, recebe medalha da Comenda Ordem do Mérito do Presidente da República Fernando Henrique Cardoso e do ministro da Cultura Francisco Wellfort.

2000
Angel recebeu o diploma Orgulho Cultural, pela sua importância na vida cultural do Rio de Janeiro conferido pelo prefeito do Município do Rio de Janeiro.
A Faculdade Angel Vianna faz parceria com o projeto social Arte sem Barreiras, apoiados pelo Ministério da Cultura e a Funarte.

2001
Fundação da Faculdade Angel Vianna, com bacharelado e licenciatura em dança.

2003
Arte, Corpo e Educação – Angel participa do projeto Ipageu (Instituto de Pesquisa Arte, Corpo e Educação) em parceria com a prefeitura do Rio e a Faculdade Angel Vianna.
Angel Vianna é agraciada com o título de Notório Saber pela Universidade da Bahia.

2009
É encenado o espetáculo *Teatro Angel Vianna* no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro sob a direção da coreógrafa Carmen Luz.

A cronologia completa e atualizada de Angel você encontrará no site: www.angelvianna.art.br.
Para encontrar o currículo completo de Angel, você pode entrar no endereço eletrônico da Plataforma Lattes do CNPQ em www.cnpq.br e escrever Maria Angela Abras Vianna.

Lembretes de Angel

Suzana Saldanha

Jamais poderia listar essas frases de Angel que nomeei "lembretes", se não mergulhasse nas obras de Ana Vitória, Enamar Ramos e Letícia Teixeira. Aguns lembretes Angel me disse em conversas informais.

1. Sabe quem faz a história? Quem faz.
2. Ninguém ensina nada pra ninguém, só orienta.
3. Tudo está no ar. Se você tem percepção, se você está aberto para ver, você vê, você pega. As coisas acontecem.
4. O professor não pode jogar palavras soltas, mas sim objetivar o que quer ensinar para o seu aluno.
5. Num aprendizado, quando o professor dá tempo ao aluno para se perceber, se sentir, se ver, o aluno se organiza internamente, vai registrando e descobre que o corpo, como um todo, tem uma memória.
6. O professor deve começar lentamente dando as orientações para os alunos.
7. Objetive os seus conteúdos, torne claro o que você quer que seus alunos façam e eles farão. Oriente seus alunos - mas com amor!
8. Foi vendo, observando, experimentando, afirmando, negando que fui alicerçando o meu trabalho.
9. O importante é se ter conscientização do movimento, é a essência do meu trabalho.
10. É importante ter respeito, cuidado consigo e com o outro.
11. Os jogos corporais e a conscientização pelo movimento orientam o caminho para o aluno; a excelência é ele sozinho que alcança.

12. O bailarino e o ator devem ser orientados a criar seu próprio movimento.
13. Sem humanismo não existe arte.
14. A arte se identifica e se articula com a vida.
15. Movimento e pensamento estão sempre juntos: o pensamento tem movimento.
16. Expressar é um ato inerente a qualquer ser humano, do nascimento à morte.
17. Primeiro soltar, depois movimentar ("...primeiro é preciso relaxar as tensões para depois se mover).
18. Espreguicem-se, deixem de preguiça.
19. Gente é como nuvem, sempre se transforma.
20. Eu formo gente, eles é que se formam grandes bailarinos.
21. Quando eles se fortalecem como gente, cada um com a sua força individual eles naturalmente crescem e acabam dançando lindamente.
22. Os meus bailarinos são diferentes dos outros em cena, ele brilham!
23. Klauss tinha a cabeça na lua. Eu, os pés no chão.
24. Mas acho que, se a oportunidade e o caminho mudam, é ciclo de vida, você tem que ir atrás.
25. Educar pela arte é fortalecer a investigação e experimentação e a transformação do indivíduo.
26. A consciência do movimento e da dança fazem parte de um processo educacional em que desenvolve a criatividade, a comunicação e a alegria num percurso dinâmico, ao longo de toda a vida.
27. Nunca ficar preso ao conhecido.
28. A aprendizagem se dá mais pela experiência.
29. O único compromisso é com a regra do jogo.
30. É preciso revelar a dança de cada um.
31. Depois que você tiver a consciência corporal do seu corpo, aí você dança.

Marco Terranova

Os meus bailarinos
são diferentes dos outros
em cena, eles brilham

O que dizem de Angel Vianna

Suzana Saldanha

Rainer (bailarino, professor e filho de Angel)

Angel traduz-se em sabedoria, pois ela é uma profissional bem formada e experiente. Uma mulher moderna, guerreira, empreendedora, provedora de vidas mais harmônicas e felizes.

Ana Vitória Freire (bailarina e professora)

A capacidade de concentração da Angel em sala de aula, sua entrega e generosidade são os fatores mais fortes e evidentes para o sucesso do seu trabalho.

Letícia Teixeira (professora)

A infinidade de ideias e jogos propostos por ela permite que o corpo desfrute a sensação de estar livre, vivo e que dance espontaneamente, sem preocupação estética.

Dulce Aquino (educadora)

Ouvi Klauss falar algumas vezes que ele próprio de vez em quando, "assistia às aulas de Angel, pois sempre tinha que aprender".

A perseverança de Angel, sua capacidade de aglutinar, reunir e atrair, sua liderança, seu talento de administração e sua postura de artista tornou as escolas de dança fundadas pela família Vianna centros de referência da dança e ambiente adequado à criação de jovens coreógrafos e dançarinos.

Angel trabalhava muito o nome de Klauss, mas eu acho que isso é um pouco o machismo que nós mulheres ativamos. A gente tem aquela coisa de se sentir inferior e promover o companheiro como estrela maior, como uma forma de se valorizar e ser digna dele.

Isso eu acompanhei. Agora: ela é capaz de dar a volta por cima, porque quando Klauss morre ela não desaparece, ela renasce com toda uma potencialidade que é uma coisa fantástica! E tinha ainda a figura do Rainer, que era filho único e homem, muito ligado ao Klauss. Então, era difícil para ela esse triângulo aí. (...) Ela trabalhava muito o nome de Klauss, era Escola Klauss Vianna, ela não se propunha a competir com ele, estava sempre ao lado, como uma companheira (...).

Patrícia Selonk* (atriz e professora)

O trabalho na Angel abriu mais o leque de opções. É como se meu corpo ficasse mais disponível ainda para criar, uma vez que meu arsenal de movimentos se ampliou, se modificou, a partir do contato com outras técnicas. É como se a minha consciência sobre o que está acontecendo interiormente com meu corpo durante um determinado movimento tivesse se aguçado mais". "Angel torna sua escola uma escola de vida, em que o importante é perceber que, para se tornar um artista melhor, é imprescindível que você se torne uma pessoa melhor.

Enamar Ramos* (professora)

O trabalho corporal por ela proposto, ao respeitar a individualidade e fazer que a descoberta seja específica, torna cada pessoa o próprio mestre de seu corpo, atingindo os objetivos por um caminho pessoal.

Otávio Muller* (ator e diretor)

O importante é ter um corpo vivo que está em cena, atento a cena que está acontecendo em volta, seja no estúdio, seja na rua, seja no palco.

...na célula da minha formação, ela é absolutamente fundamento, fundamental, raiz.

A aula de Angel era como se fosse a feitura de uma obra-prima.

O trabalho de Angel Vianna prepara os atores para os imprevistos. A improvisação nesse momento só acontece se existe um corpo que respira, que flui, onde a atenção está presente.

Sérgio Brito* (ator/diretor/professor)

Muitas vezes deixava que os exercícios dados por Angel definissem uma cena. Sergio se refere ao trabalho corporal que Angel fez em *Casamento branco* de T. Rewicz e *O noviço* de M. Penna - ambas as peças dirigidas por ele.

"Houve um tempo antes e depois de Klauss e Angel Vianna.

Guida Viana* (atriz)

O trabalho de Angel Vianna é singular, uma vez que, ao fazer o ator conhecer seu corpo, trabalha as necessidades específicas do ator e não somente do personagem em questão. Além disso o ator aprende que esse corpo se expressa, e que através dele pode dar mais vida ao personagem.

Nildo Parentes* (ator)

O trabalho feito por Angel foi de vital importância para a construção de todos os meus personagens.

Renata Sorrah* (atriz)

Foi com Angel Vianna que, pela primeira vez, eu tive a noção clara de corpo, e do encaixe dos quadris. Esse trabalho conjunto, de diretor e preparador corporal, é de grande proveito para o ator.

Ari Coslov* (ator e diretor)

Angel além de muito útil na criação do meu personagem, foi além, me abriu a cabeça para uma coisa que eu não tinha consciência, de como é importante usar o corpo a seu favor.

Eduardo Tolentino* (diretor do grupo de teatro Tapa)

Angel Vianna tem a capacidade de ir tornando o corpo mais inteligente.

Angel faz parte de um grupo de pessoas que eu chamo de bruxas.

O tempo do teatro é o tempo da vida passado a limpo. Eu mudei o meu olhar, a minha observação, graças ao trabalho da Angel. Ela é única.

Nelson Xavier* (ator e diretor)

A grande contribuição dos Vianna foi ter ensinado aos atores a ver o corpo não como um simples emissor de voz, mas como possuidor de uma expressão autônoma, e, por conseguinte, com a mesma importância da voz.

Joana Ribeiro* (atriz e professora)

Angel Vianna é uma profissional sintonizada com o tempo, dona de uma impressionante capacidade de se conectar com as novas gerações e, consequentemente, com as novas corporeidades.

Ana Vitória Freire (bailarina)

Angel assina uma nova história a partir das mortes do marido e do filho. Ela ressurge com mais força, com mais vigor e coragem... depois de perder o marido e o filho. Todavia, das cinzas, Angel assume o comando e nome da obra dos Viannas, e faz seus entes e artistas queridos reviverem.

Cabe ressaltar, na trajetória de Angel, o orgulho e a admiração que sentia pelo companheiro Klauss. Atenta ao seu progresso e com interesse pelo caminho artístico, Angel não poupou esforços para incentivá-lo passo a passo na sua trajetória, pois seu crescimento também estava atrelado ao sucesso do marido. Reconhecia nele um homem apaixonado por sua profissão, e talentoso, entregue de corpo e alma ao que fazia.

* Textos retirados dos livros:
Angel Vianna a pedagoga do corpo, de Enamar Ramos (2007), e *Angel Vianna, Uma biografia da dança contemporânea,* de Ana Vitória Freire (2005).

A dança e a presença performática de Angel Vianna

Ausonia Bernardes Monteiro

Primeiro fio de memória
Bahia: Régua e compasso

Em 1962, um palco, provavelmente da escola de teatro, onde se apresentavam professores e alunos da escola de dança, na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Angel Vianna participava dançando uma coreografia de Rolf Gelewski. Lembro que ela fazia um percurso do fundo do palco até a frente, uma locomoção em linha reta, num gestual como se estivesse de mãos postas, formando uma figura angulosa com seus braços junto ao peito, um predomínio de linhas verticais, realçada por um vestido, na meia perna, de corte reto acentuando os traços geométricos, nada romântico para se dançar. Era Salvador se mostrando na dança moderna do início dos anos 1960. Primeiras imagens que guardo deste tempo. Eu, na plateia e na atração daquele espetáculo, fui somando motivos para abandonar a ideia de fazer um vestibular para história ou geografia que até ali era o que me atraía.

Mas quem era Rolf? E o que Angel e Rolf faziam na Bahia?

Rolf Gelewski, nascido em Berlim em 1930, como aluno de Mary Wigman se define pela dança, em sua origem relacionada ao palco e sob a estética do expressionismo alemão. Com 22 anos é contratado como solista do Teatro Metropolitano em Berlim, onde atua de 1952 a 1960, participando também de experiências como dançarino e pantomimo em peças teatrais. Inicia sua carreira como solista livre, elaborando e apresentando as próprias coreografias, ganhando dois prêmios por seu trabalho como dançarino, além de assumir, como professor de dança e de expressão corporal, cursos para

universitários e surdos-mudos. Indicado pelo professor de música J.H. Koellreutter, da UFBA, Gelewski aceita o convite do reitor Edgar Santos para dirigir a escola de dança e em 1960 muda-se para o Brasil.

Conforme depoimento de Lina Bo Bardi, fundadora e diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), vivia-se nesse momento um conjunto de iniciativas que representava uma esperança para todo o país e neste sentido contribuíam com um importante papel as atividades das escolas de teatro, de dança, de música e do MAMB. Havia um discurso sociopolítico, que se ligava diretamente à economia e à história do Brasil, e este processo que ocorria no Nordeste era como um fermento que determinava uma criação cultural no sentido histórico verdadeiro de um país, como um reconhecimento de sua personalidade.

> A Bahia era um centro de comunicação mais movimentado do Brasil, tinha professores universitários das grandes universidades americanas, inglesas, vinha o pessoal da França, era uma coisa fantástica. E tinha toda ainda a sua estrutura popular, e essa coisa importante do povo verdadeiro quer dizer, tinha essa dicotomia. Não era turismo, ninguém ia na Bahia. Só estrangeiros e alguns intelectuais. Era o Brasil.[1]

Segundo Eichbauer, vivia-se uma época intensa e criativa para a arte na Bahia, quando podemos situar o início de uma atividade integrada entre a dança, o teatro e a música. A UFBA, em 1956, tinha sua escola de teatro, fundada e dirigida por Eros Martim Gonçalves, o qual imprimia um ritmo de trabalho e um modelo de organização que muito contribui para esta integração. As atividades curriculares, a criação do grupo A Barca (que assumia as apresentações públicas, como grupo profissional ligado à Escola de Teatro), as atividades de extensão e apoio (como palestras e seminários abertos à comunidade), congregavam os professores das áreas de música e dança, sintonizados com os artistas populares e eruditos que ao redor desta experiência se fortificavam. Eugenio Kusnet,

Sergio Cardoso, Gianni Ratto, J.H. Koellreuter, Domitila Amaral, e especialmente Yanka Rudzka contavam-se entre os inúmeros professores e colaboradores desse período de estruturação. Vivia-se as influências do expressionismo alemão, do movimento concretista brasileiro, das inovações dos cinemas francês e soviético, e da interrelação entre os artistas que procuravam questionar a arte em seu compromisso com o mundo social.

Compondo a equipe de trabalho sob a direção de Martim Gonçalves, a professora e coreógrafa de dança moderna Yanka Rudzka se responsabilizava pela disciplina "dança para o teatro", e em 1956, é indicada para assumir a escola de dança que se iniciava. Yanka, de origem polonesa, aluna de Greta Palucca e com formação no método de Mary Wigman, estava no Brasil desde 1952, a convite de Pietro Maria Bardi, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP). Mas é na Bahia, junto à UFBA, que Yanka efetivamente estabelecerá o papel da dança relacionado à educação, trabalhando junto com artistas como J.H. Koellreuter, Eunice Catunda, Lívio Abramo, Cecília Meireles, Mário Cravo, e outros. Profundamente arraigada aos princípios da dança moderna, ela, como diretora, tem desde 1957 os cursos da Escola de Dança reconhecidos como de nível superior, mobilizando as primeiras turmas de alunos, organiza então o Conjunto de Dança Contemporânea da UFBA. Foi o início de uma geração de dançarinas brasileiras que realizam, como educadoras e artistas, um contínuo trabalho de desenvolvimento e de afirmação da dança moderna a partir dos anos 1960. Elas acompanham, ao final do ano de 1959, a saída de Yanka, que deixa a Bahia voltando para a Europa, e a chegada de Rolf Gelewski, que, de forma idêntica, trazia em sua bagagem as mesmas origens da dança moderna, do expressionismo alemão, da Bauhaus, de Laban, da eurritmia de Dalcroze.

Gelewski assume a direção da Escola de Dança em 1960, e durante cinco anos organiza sua estrutura acadêmica, dando-lhe forma e expandindo as características de sistema universitário. Dois cursos passam a definir a finalidade da escola: o de dançarino profissional e o de licenciatura em dança.

Ao longo dos anos 1960, uma equipe de professores se integra ao projeto de formar dançarinos e licenciandos em dança, sendo responsável por disciplinas que, interrelacionando-se, afirmavam os pontos básicos desta orientação. No eixo central, a disciplina "técnica de dança moderna", ensinada por Gelewski e por outros professores europeus que também compartilhavam dos mesmos princípios da dança moderna alemã: Fred Traguth; Rudolf Piffl, que tinha sido aluno de Rosalia Chladek; Monika Krugman, que vinha da Escola de Essen de Kurt Joos; e Armgard Von Bardeleben, que também formada em Essen, se especializara na técnica da escola americana de dança moderna de Martha Graham. Correlacionadas a esta disciplina, na extensão de seu eixo central vinham: estudo do espaço, rítmica, improvisação, coreografia em grupo, que eram trabalhadas de acordo com metodologias sistematizadas então por Gelewski, e sob a responsabilidade de professores representantes da primeira geração formadas pela escola: Lia Robatto, Lais Morgan e Dulce Aquino. Deste eixo central cruzavam várias disciplinas, dentre as quais citamos: dança folclórica, dança de caráter, anatomia, história da arte, estudo do traje, teoria musical, piano, psicologia, direção de aula e técnica de balé clássico. É nesta última que o jovem professor de ballet Klauss Vianna trabalha, durante os anos de 1962 a 1964.

Era 1961, Klauss e Angel Vianna apresentavam com seu grupo de Belo Horizonte a coreografia *A face lívida,* no I Encontro de Escolas de Dança em Curitiba, organizado por Paschoal Carlos Magno. Conforme o livro *A Dança*, de Klauss Vianna durante a preparação desta coreografia, buscando uma visão mineira de dança, Klaus tinha levado todos os bailarinos a experimentar, caminhando descalços, as pedras das ladeiras de Ouro Preto. O grupo de alunos da escola da UFBA, com Rolf Gelewski, também se apresentava em Curitiba e das afinidades surgidas destas propostas consideradas de vanguarda resultou para eles o início de uma parceria: mais que o convite de Gelewski, delineiam-se as afinidades dos movimentos culturais que viviam os Viannas em Belo Horizonte, emergentes da Geração Complemento, e Gelewski e a UFBA, com

o sopro de modernidade, dos quais a crença no movimento da dança no Brasil sairia intensificada.

Em 1963, eu inicio o curso pré-universitário de dança na UFBA, ali na rua Araújo Pinho, no bairro do Canela, em uma casa grande em estilo barroco onde no andar de baixo estava a escola instalada e no andar de cima era a casa das estudantes universitárias. As salas eram adaptadas, com chão de madeira e barras nas paredes espelhadas. Enquanto cruzávamos por uma das salas vi Rainer, com seus cachos louros correndo por baixo do piano, e Hermes Fernandes, nosso pianista, tentando continuar a tocar. Logo Angel e Klauss passaram e levaram-no no colo.

Nossos caminhos iam se relacionando mesmo sem eu saber. É desta época a minha primeira incursão no campo da orientação de movimento e coreografia para atores. Foi na montagem de *Pedro Mico*, de Antonio Callado, no teatro Vila Velha em Salvador, dirigido pelo jornalista Sóstrates Gentil, com um elenco jovem e a presença do Pernas Trio, interpretando as canções de Batatinha.

Não fui aluna dos Vianna nesta temporada baiana. Vi-os sempre de longe.

O compasso se abre e, neste movimento, resolvo mudar-me da Bahia. Era 1968.

Segundo fio de memória
Não apresse o rio, ele corre sozinho

No Rio de Janeiro participo das aulas de balé que Klauss e Angel davam às segundas, quartas e sextas, 10 horas da manhã, no estúdio-referência de Tatiana Leskova. Uma aula de balé longa e maravilhosa. Angel inovava com um trabalho de chão, onde nós adultos agradecíamos sempre por ter este aliado a nosso favor, para driblarmos a força da gravidade e assim poder alongar muito, torcer e criar espaços para uma musculatura que era instada a trabalhar com mais consciência e prazer! Klauss chegava depois, vindo de umas aulas que dava no Grajaú e logo tínhamos uma superbarra, exercícios no centro, onde naquela sala espaçosa da tia Tânia, trei-

návamos os embalos dos saltos e das *pirouettes*. Pouco a pouco essa aula foi comportando mais gente, foi diversificando os alunos e volta e meia meu vizinho de barra podia ser Lenne Dayle, Marcia Haydé, Ivaldo Bertazzo ou Nelly Laport... e, de quebra, acabada a aula íamos tomar uma xicarazinha de café ou de chocolate num bar ali bem defronte do estúdio na Nossa Senhora de Copacabana. Saíamos tão felizes e ali começavam conversas e planos sobre estudos de dança e aulas, novos trabalhos. Muitas vezes almoçava com Angel e Klauss no apartamento deles no Leblon, uma comida feita pela Jovem, a fiel empregada, com direito a conversas intermináveis regadas a goiabada com queijo de Minas!

Angel reinava em casa, cativante e acolhedora assim como na sala de aula. E todos, que como eu tinham um pé fora do Rio, sentíamos o calor do seu cuidado e seu constante entusiasmo pelo trabalho com a dança. Esta relação que sentia tão presente no jeito de Angel tratar todos que se aproximavam dela cabe muito na observação que Rainer fez no palco do João Caetano, ao se dirigir a todos os presentes no encontro de dança que Angel realizava, com apresentações e mostras de trabalhos coreográficos: "Angel como mãe é uma ótima professora e como professora ela é uma ótima mãe". Lembro do seu costumeiro conselho, toda vez que me chegava uma oferta nova de trabalho: "Pegue, minha irmã, você pode!" Sempre um pequeno empurrão que sentia em suas palavras e daí combinávamos encontros para estudar, para preparar algumas aulas, lembro especialmente que comigo seu interesse se voltava para juntas revisarmos as apostilas de Rolf Gelewski, estudos sobre espaço, rítmica e forma, e tudo tinha um sabor especial... e eu ficava muito feliz em poder compartilhar com ela este lado baiano.

Tempos cheios de atividades, anos 1970 iniciando e trazendo o enorme desejo de sonhar a liberdade tão comprometida. No Rio, o trabalho de Angel relacionado ao teatro se intensificava e abria novas perspectivas para mim que a acompanhava em alguns destes passos. Os trabalhos de preparação corporal para atores em montagens de teatro, junto ao grupo do Teatro Ipanema, notabilizaram os Viannas e especialmente *A China é azul,* pude acompa-

nhar mais de perto: juntos, Angel e Klauss Vianna, Ivan de Albuquerque, Rubens Corrêa, Cecília Conde, Luiz Carlos Ripper e José Wilker imprimiam o toque da criação artística voltada para os valores da esperança e da possibilidade de retomada de novos caminhos. Do contemporâneo.

> Apenas um conselho: mergulhe, amizade, mergulhe com a gente, sem pedir explicação. Construa conosco um espetáculo que de certa maneira será unicamente seu. Depois do mergulho nos reencontraremos na estrada, e cada um de nós vai ter uma viagem diferente para contar. E todas serão uma. Alegria.[2]

Aos poucos, do sentido inicial de propiciar a soltura e liberação dos impulsos e a frustração reprimida da geração dos anos 1960, o trabalho corporal chegava a uma forma mais suavizada, repleta de indicações da busca de formas mais conscientes e equilibradas, que poderia ser exemplificada pelas palavras de Ivan de Albuquerque, diretor de teatro, no programa da peça *A China é azul*, de José Wilker, em 1972: "Agora estou curtindo o I Ching, o tarô, o zen. Meu coração está aberto e meu corpo está fechado. Artaud é o meu mestre." De "corpo fechado" procurava-se evitar prisões e ressentimentos, pressentindo-se que anos de censura e urgência de novas formas de escape haveriam que ser experimentadas dali em diante. E neste movimento de "endurecer o corpo e suavizar o coração", a ideia de equilíbrio e balanceamento de forças se instala. Não se tratava de provocar com violência mais nada, e a necessidade de controle do movimento se afirmar. Os limites deste controle são buscados e a crescente influência do enfoque terapêutico passa a acontecer, como espécie de continuidade da própria atividade artística. Aceitar os limites, conhecer-se e transformar-se com o movimento. Por meio do uso constante das técnicas de sensibilização e da consciência do movimento, aposta-se no encontro da arte e da terapia no uso dos trabalhos corporais. Todos buscavam sua individualidade revisitada. E com o interior resguardado, assumido, caminhávamos neste tempo, recuperando a sensação de liberdade tão restringida.

Expandem-se então os cursos de expressão corporal, que se identificam com a abordagem de conhecer o corpo e de extrair dele harmoniosamente movimentos com o domínio da tensão e do relaxamento. Liderando o movimento de criar espaços para o estudo e o trabalho corporal, continuavam Angel e Klauss Vianna, que abrem uma escola no Rio de Janeiro, onde o enfoque da "consciência do movimento" influenciará outras abordagens para a formação de atores e bailarinos. Cursos de expressão corporal surgem em escolas particulares de primeiro grau, como no Colégio Pernalonga, na Escolinha de Arte Girassol, no Museu de Arte Moderna, nas academias de dança, como a de Gerry Maretzki, e até no Instituto Benjamim Constant de educação para cegos. No Conservatório Brasileiro de Música, é criado por Cecília Conde o curso de musicoterapia, com base na relação entre o fazer musical e o terapêutico, e nos convida para participar da equipe maravilhosa: Ilo Krugli, Pedro Domingues, Fernando Lebéis, Mauro Costa, entre outros... nele Angel assume as turmas da noite e eu assumo as da manhã, do ensino de expressão corporal. Quando Angel Vianna recusa a proposta de assumir esta cadeira na Escola de Teatro da UniRio, indica-me para este lugar. Sintonizamos imediatamente na certeza do papel que no teatro se demandava da totalidade do corpo, e do mercado de trabalho que se abria para todos que tinham uma formação na área do movimento, ou da dança.

A expressão corporal pode representar uma tendência que o teatro trilhava no início dos anos 1960: quebrar com os padrões clássicos de interpretação. A rigor, é sob a influência do expressionismo alemão que se emprega pela primeira vez a palavra "dança-teatro" como uma alusão à nova forma de dançar, onde o *que* se expressava importava tanto quanto a forma do movimento, o *como*. Quando estes elementos, forma e conteúdo, se mostravam relacionados àquele mundo em crise, específico da Europa das primeiras décadas do século XX, o *onde* e o *quando* vêm completar o significado desta dança que se anunciava moderna, com a coreografia *La table verte*, de Kurt Joos, em 1932. Nela, partindo das "danças macabras" de séculos precedentes, o tema da guerra é tratado de uma forma

além do real, mostrando seu poder de destruição. A relação e a proximidade com o cotidiano cínico e brutal por meio da dança conquistavam um novo espaço, rompendo com o gestual que, via de regra, era associado à dança de entretenimento, sob o domínio do balé romântico até então. A crise social e política da época estava explicitada e denunciava-se a postura nazista e o acirramento da violência nas posições políticas. Quando Kurt Joos se exila na Inglaterra, continuando seus trabalhos como artista e educador, a dança moderna alemã, de vestes negras e rostos caiados de branco, ainda marcava uma época de estranhamento e peso. Na concepção estética do expressionismo, que expunha o mundo diante da impossibilidade e da impotência de viver uma saída deste aprisionamento, muito se pautará a criação artística dos anos subsequentes. Como uma marca profunda, renascendo a cada nova necessidade de tomar fôlego diante da opressão ou da adversidade, a revelação da "dança-teatro" se aproximava de um teatro político, de um teatro de protesto, tendências de uma arte que rompia com um mundo clássico e acadêmico.

A parceria que iniciáramos se alimentaria de outros enfoques: viajo para Buenos Aires em 1972 para fazer um curso de verão com Patricia Stokoe e sua equipe. Patrícia, de origem inglesa, desenvolvia, com base em Laban, um intenso trabalho como artista, professora e autora de livros sobre expressão corporal e sua didática. Na volta meu entusiasmo é compartilhado com Angel. Logo depois voltamos, junto com Adriana Bernardes e Tereza de Aquino, para um memorável curso de Patricia em Buenos Aires, no qual conheci Suzana Saldanha. Destes encontros ouvi falar de pessoas que marcavam o trabalho de Patrícia: Gerda Alexander, Fedora Aberastury e Violeta Gainza.

As viagens para outros estados também intensificaram e em algumas Angel me carregava, como para Macapá, atravessando estradas cheias de cajueiros maravilhosos, comendo pela primeira vez uma tracajá apimentada. Inicia-se um curso de especialização em educação, promovido pelo governo do Amapá em parceria com o Instituto de Estudos Avançados em Educação – IESAE-FGV. Este curso, organizado pela doutora em ciências econômicas e sociais Julieta

Calazans, foi marcante para mim. Travei então meu primeiro contato com Julieta, que cativada pelas aulas de Angel realizaria a parceria fundamental para a sistematização e orientação do trabalho de Angel em direção a uma instituição de ensino de terceiro grau.

De outra vez eu arrastava Angel, como por exemplo para dar oficinas de expressão corporal para atores em Mato Grosso do Sul. Um luxo, naqueles galpões imensos, no calor tropical de Campo Grande, cuidando dos corpos daqueles jovens que queriam se expressar como atores. Lembro especialmente de um trabalho que Angel desenvolveu com apoios e improvisação de movimento com as cadeiras... orgânico, dinâmico e criativo, bem a marca do jeito de ser Angel Vianna!

O tempo passa, participei de outros encontros de dança ao lado de Angel, como o de Santos, quando assisto sua palestra para um auditório atento. Aqui seu pensamento aglutina, abrange, reverberando na criação da sua prática pedagógica, e, um dia depois, vimos Ana Vitória, dançando *Valise* num vagão de trem, uma montagem interessante em uma rua da cidade.

Tempos de parcerias, e lembro que o Rio de Janeiro atraía muitos trabalhos de sensibilização e terapias alternativas. Em especial, terapeutas argentinas vinham ministrar oficinas e laboratórios. Em um destes processos que vivi ao lado de Angel, fiz um exercício a pedido da terapeuta: eu correndo no mesmo lugar durante muito tempo... para onde eu ia mesmo?

Terceiro fio de memória

Tempo de Angel

Final dos anos 1990, eu continuava trabalhando na Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UniRio, dando aulas de expressão corporal e evolução da dança para os alunos da escola de teatro e música. E, em duas ocasiões, assumi a chefia do Departamento de Artes Cênicas e depois a direção da Escola de Teatro. Volta e meia visitava Angel, sempre estava próxima e acompanhava seus passos. Ela sempre me surpreendia, sempre tinha um projeto engatilhado de novos trabalhos e seu saldo era sempre positivo

quando se falava da dança, de estar com grupos e pessoas que se nutriam do seu entusiasmo.... era tão interessante vê-la sempre rodeada de gente e pronta para dar a todos uma palavra especial. Atraía-me seu carisma e sua prontidão em assumir e perceber o corpo de seus alunos, de falar-lhes a palavra que os deixava quase enfeitiçados e convictos de se dedicarem à tarefa de descoberta e fortalecimento da sua individualidade. Mais que a professora de dança, vi seu desempenho sempre como alguém que nos envolve com sua proposta de trabalho, e que para todos tinha uma fala especial, um toque, um sentido a ser pesquisado aqui e agora.

Esses tempos com Angel passam a me inspirar o que Diana Taylor, professora e pesquisadora da Universidade Nova York, refere sobre a memória: um fenômeno do presente, ela é uma encenação atualizada de um evento que tem suas raízes no passado. E, que é através da *performance* que se transmite a memória. Pois performance, termo derivado da palavra francesa *parfournir* significa fazer ou completar um processo. Portanto a memória é sempre uma experiência no presente. Opera em ambos os sentidos – como uma ponte do acontecimento memorável e ao mesmo tempo em sua reencenação. Assim, o corpo funciona como um arquivo vivo repleto de inscrições palimpsésticas que podemos entender enquanto ato performático.

Então como falar de Angel, sem aludir ao sentido de lugares e meios do Pierre Nora? Segundo Pierre Nora, a memória do conhecimento está relacionada aos lugares de memória (*lieux de mémoire*), arquivos, bibliotecas, monumentos, museus, dentre outros, mas especialmente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), representados aqui nos gestos, hábitos, nos repertórios orais e corporais, nas técnicas, meios de criação, e expressão cultural.

Alquimizando tudo isso, Angel estava seriamente interessada em iniciar uma faculdade de dança, em se lançar a este desafio, em institucionalizar mais ainda seu saber, sua liderança de artista da dança. Após minha experiência, iniciada no ano de 1996, de dirigir a Escola de Teatro no Centro de Letras e Artes da UniRio, vem o convite de Angel para compartilhar com ela a direção da Faculda-

de Angel Vianna (FAV). Lá estava ela conversando comigo e eu topando esta parceria, mais uma vez na ideia de um "comportamento restaurado". Schechner me remete ao sentido da criação da Faculdade Angel Vianna (FAV) como um espaço privilegiado para o entendimento da memória. Memória como experiência do presente. Como a construção da consciência corporal que Angel disseminou e se propõe a comprovar. É possível pensar o corpo, performando o rito, como nos ensina Leda Martins "como local de inscrição de conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme".

No trabalho de Angel a construção do conhecimento é baseada justamente nesse corpo que se quer vivo e presente na repetição. Num sentido de corpo que se abre para o momento do aqui e do agora, gerando novos agenciamentos, potencializando as conexões que seus sentidos provocam na percepção que se amplia. Tocar e auscultar o corpo através do movimento, escutar seu interior, desenvolver e dar espaço para suas características próprias, reforçar sua individualidade. Todas estas construções são decorrentes, são agenciadas no trabalho de consciência corporal em que Angel procurou basear a nova criação deste eixo "ensino e pesquisa da dança" em nível superior na FAV.

Angel se lança neste objetivo desde 2001, quando inicia a faculdade com dois cursos de licenciatura e bacharelado em dança, assumindo a liderança como mantenedora e diretora de todos os trabalhos. Como lembra Dulce Aquino, atual diretora da Escola de Dança da UFBA, e parceira de longos anos da família Vianna, de início a Faculdade Angel Vianna já desafia, sendo o único caso no Brasil ao ter uma mantenedora como pessoa física! Mas em seu artigo "Dança e universidade, desafio à vista", Aquino, com toda a experiência de alguém que sempre participou de um projeto singular no Brasil (desde 1956 até 1980, a UFBA foi o único curso universitário brasileiro de dança), analisa que, além da realidade, é também necessário pensar na dimensão do desafio de construir e produzir dança como área de conhecimento. É neste fascínio de

articular toda sua experiência de mais de 60 anos de trabalho como artista, dançarina, professora, e filha mulher de imigrantes libaneses na Belo Horizonte de 1930, que se envolve Angel Vianna.

Na conexão UFBA, na PUC-SP e na FAV, podemos compreender muito da arrebatadora afirmativa de Helena Katz que o fazer de Angel é o celeiro da dança no Rio de Janeiro. Ou dos dizeres da Julieta Calazans sobre a melhor forma de definir o trabalho de consciência do movimento em Angel Vianna: uma ação revolucionária que transforma o tempo em esperança.

Talvez a herança libanesa tenha influenciado no seu jeito abrangente de ser. Ou em todos os momentos em que seu coração híbrido de mãe e professora tenha falado mais alto, para administrar a colocação da hena no cabelo em plena sala de reuniões da faculdade, fazer as contas de todos os gastos, assinar os cheques enquanto ouve a todos e "dá combate" em tudo.

Por que então não pensar em Angel como a nossa figura mais emblemática, lúdica e que "tem a força"? Logo agora em 2009, no desafio maior das nossas crises econômicas mais globais, o carisma "trans-formador" (que atravessa as formas) de Angel nos faz refletir que ela é um corpo-arquivo, inscrito e que devemos percebê-la em sua performance. Felizmente neste primeiro semestre de 2009 a FAV inicia uma proposta que tem tudo para nos deixar mais orgânicos: basearemos a matéria "metodologia da dança" II da FAV, na observação e análise dos trabalhos da Angel Vianna. É importante este passo explícito, pois o elo já estava implícito quando tentávamos as conexões entre Laban, Gelewski,UFBA e família Vianna.

Com esta tessitura o papel de Angel será mais discutido e daí dou as mãos aos parceiros deste trabalho. Angel é sim pós-moderna, plural, já tinha feito tudo antes, em Belô, e reina incluída à frente da nossa bateria. Abrangente, popular e performática. E, teremos sim todos os desafios e propostas para vivermos nestes próximos milênios, sermos flexíveis, autônomos, articulados e atuais!

1. Bo Bardi, no vídeo *Que viva Glauber*, TV Cultura, São Paulo, 1993.
2. Corrêa, programa da peça *A Chima é azul*, Rio de Janeiro, 1972.

Angel Vianna: uma escola de vida

Luciana Bicalho

Em 1979, por artimanhas do acaso, fui pega pelo corpo. Recordo-me dos meus primeiros encontros com a dança: rua Góes Monteiro, nº 34: Centro de Pesquisa Corporal, Arte e Educação: expressão corporal, capoeira, dança contemporânea, dança livre, balé, teatro, pianos e atabaques, Angel, Klauss, Rainer, *gente* diversa encontrava-se ali. Contaram-me também que ali, naquela casa abençoada, partes do corpo iniciavam movimentos, ossos apontavam direções no espaço, ações e intenções, moldavam e acordavam novas musculaturas. Ali, naquelas salas sem fronteiras, cruzávamos diagonais ao encontro do nosso corpo e dos outros corpos. Éramos liderados por desejos que saltavam, caíam, rolavam, giravam, pausavam. *Buscávamos a qualidade de presença na mobilidade.*

Tudo era novo, diferente. Fascinava-me e causava-me, também, certo estranhamento. Lembro por esperar pelas aulas de dança, arejavam meu dia. Momentos em que travas descolavam dos ossos, incômodos escorriam pela pele, revoluções internas eram acolhidas, mudávamos os discursos, experimentávamos o novo. Na Angel o corpo é possibilidade. Saía dali mais leve, mais livre, mais potente. Talvez menos tensa, e mais intensa.

Angel Vianna, mestra de todos nós, dedicou-se, desde muito, a pesquisar a arte do corpo em movimento. Contemporânea na arte de experimentar perceptivamente o corpo em suas múltiplas manifestações, sempre disposta a somar conhecimentos, reuniu em sua escola, seus saberes, práticas e pensamentos, guiados por uma pele que toca e é tocada, por um olhar que ouve, por um esqueleto vivo, por um corpo perceptível. Fibras tensas começam a soltar, liberam não apenas o

corpo, mas também os fluxos do pensamento e das sensações. Aos poucos vamos presenciando pequenas mudanças nas formas do corpo, nas atitudes de nossas posturas, nas qualidades dos gestos.

O trabalho de conscientização proposto por Angel nos faz descobrir que a percepção corporal é infindável, humaniza o indivíduo e potencializa o coletivo, tendo como ferramenta o corpo e a mobilização de seus sentidos.

Em 1983, Angel e Rainer, de casa nova, mudam-se para a rua Jornalista Orlando Dantas, nº 2, chamado Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes. Dando continuidade ao seu projeto de formação de profissionais na área da dança, Angel formaliza perante o Ministério da Educação e Cultura, sua escola, uma escola de vida; muito mais que uma técnica, uma filosofia em prática, que há muito já reunia e formava seres humanos; corpos presentes e atentos, dispostos ao jogo, às trocas, ao poder dos contágios. Durante anos, juntamente com cada turma que ingressava, sentava e ouvia sua história, sempre nova. Sua formação, suas buscas, seus encontros, que generosamente compartilhava com todos nós. Dizíamos todos: vou pra Angel. Dou aula na Angel. Faço aula na Angel. Danço na Angel. Sou feliz na Angel. Sou gente na Angel. Antes escola, hoje Faculdade Angel Vianna.

Este "corpo-casa" nos convida essencialmente a ser corpo gente, diverso, aberto ao mundo, capaz de produzir danças, tornar-se corpo no outro.

Aqui, na Angel, os movimentos são detonados pela abertura de nossos canais sensoriais. E ao corpo compete uma refinada experiência no mundo das sensações.

A pesquisa desenvolvida por Angel tem como aliado este corpo-casa, "corpo canal", construído a partir da força de expansão de nossos continentes internos.

E para inscrever saberes no corpo, processos em movimento devem ser experimentados através de estímulos que nos afetem, nos toquem.

Em 1983, Angel e Rainner, de casa nova, mudam-se para a Jornalista Orlando Dantas, nº 2. "Espaço Novo – Centro de Estudo do Movimento". Angel, dando continuidade a desenvolvida

Aqui, na Angel, temos como ofício a expressividade pensante do corpo, como se o pensamento e a consciência começassem a penetrar no corpo e a perceber espaços articulares, micromovimentos, a direção e mobilidade dos ossos, a grandiosidade da pele, os ritmos que regem a respiração. Dedicamo-nos a perceber os inúmeros apoios, suas intensidades e delicadezas. Deliciamo-nos com seu chão, grande mãe terra. Apoiar, entregar o corpo ao chão e deixar que o chão apareça por debaixo do corpo, mapear sensitivamente cada segmento do corpo, e ter o privilégio de se perceber criativamente. Aos poucos esta filosofia de vida e de trabalho vai sendo incorporada, e percebemos que despertar o corpo, seus micro e macromovimentos, é entrelaçar consciência, pensamento, corpo, espaço, afetos, ações.

Temos a conflitante e instigante sensação de estarmos nos remodelando.

Para tanto são enfatizadas abordagens relativas à percepção do esqueleto móvel e de suas alavancas; das musculaturas e de suas ações, reações e passividades. Revolucionária é a possibilidade de ceder, entregar o peso, e ao mesmo tempo sustentá-lo. Manipular, tocar o osso e a pele, perceber-se diante do outro, tudo é trabalhado de forma simples e profunda.

A consciência corporal constrói vazios no corpo, amplia os espaços articulares, a percepção de espaços internos, espaços cheios de ângulos, curvas, oitos e espirais. Espaços capazes de absorverem inúmeros impactos. Sente-se a mobilidade do esqueleto, a contração e relaxamento dos músculos, os ritmos da respiração, as temperaturas e as texturas da pele, as vibrações do corpo.

É encantador poder estar atento a estrutura óssea e sentir que musculaturas distintas são acionadas quando, por exemplo, um gesto forte é lançado no espaço, ou quando o movimento volta-se para dentro. Mudanças de posturas e de expressividades são vivenciadas.

Outros temas que se desdobram em muitos outros são enfatizados como a percepção dos movimentos das partes do corpo, suas iniciações e lideranças, as relações e interferências entre as partes, o todo, o espaço e o outro. Os deslocamentos, as trajetórias, as direções, as relações, as configurações do corpo no espaço e no tempo.

O corpo é trabalhado como instrumento de percepção e expressividade. Aos poucos vamos percebendo que as resistências vão transformando-se em possibilidades e a descoberta de novos movimentos, um desafio. Não existe a ideia de imitar, e sim pesquisar, descobrir. O que é estimulado é a interpretação e a apropriação do gesto e do movimento por cada corpo.

Pesquisamos e percebemos o movimento acontecer. Durante o ato de se mover, o corpo passa de uma postura para outra no espaço, numa sucessão de transferências de apoio que variam em intensidade e duração e desenham trajetórias. Momentos de instabilidade, de pequenos desequilíbrios, de trocas de apoio, de mudanças de referenciais e intenções são experimentados.

Na Angel o lúdico sempre teve lugar privilegiado. O improviso, a pesquisa na experiência da dança e na busca de liberdade do corpo no movimento são suas marcas.

A princípio, corpos esbarram-se, mas a presença do corpo no movimento transforma o "encontrão" em encontro, *toque* qualitativo.

Aprende-se a utilizar pontos de apoio, que se transformam em pontos de contato, e estão localizados no solo, no espaço, no outro e/ou em si mesmo.

Existe algo de revolucionário no ato de transferir apoios, perceber o corpo no espaço e o espaço no corpo. Poder brincar e explorar a partir do cotidiano, mas fora e além dele. Mudanças de perspectivas são sempre bem-vindas, em um corpo em movimento.

Aqui, na Angel, buscamos a porosidade corporal. É o corpo que pensa, através de seus ritmos, de sua respiração, de seus ouvidos, coluna, joelhos, pés, cotovelos, pele, ossos... Exercitamos sua capacidade de se estender além de seus limites. Chegar, perceber e observar, dilatar o corpo, ouvir, sentir a intensidade dos olhares, o ar respirado, a movimentação dos corpos.

Aqui, aprendi que possibilitar o contato entre dois ou mais corpos em movimento é algo grandioso. Um percebendo, ouvindo e respondendo aos estímulos do outro e, ao mesmo tempo, criando ali, no momento presente. Deixando-se invadir pelo corpo do outro, muitas vezes tão distinto do nosso.

Arte e consciência do movimento: um burilar reflexivo de estados de presença

Soraya Jorge

Ondas de calor a partir de um movimento articular, reverberações ósseas estruturando uma caminhada, mudanças no olhar e no campo de visão, maior clareza no contorno do corpo através das sensações da pele. Balanços, pausas, mudanças rítmicas. A experiência das qualidades de movimento expressando a multiplicidade de emoções, sentimentos e sensações; deslocamentos espaciais e a liberdade de ação; lideranças de movimento proporcionando não apenas condicionamento físico, exercício, mas o gesto expressivo, espontâneo e potente. Muitos espaços inomináveis.

• O que acontece com as formas particulares de viver, pensar e agir quando se vivencia uma aula de consciência do movimento?

• O que acontece quando as experiências de intimidade, cumplicidade, atritos, angústias, transtornos, suavidades são movidos e dançados em jogos corporais?

Angel Vianna nomeia seu trabalho de "conscientização do movimento e jogos corporais". Uso nesse depoimento o termo "consciência do movimento" para falar de minha trajetória dentro do campo corpóreo da consciência.

A *consciência do movimento* é uma abordagem corporal constituída de princípios físicos, expressivos e relacionais. Proporciona a vivência do corpo como espaço de experiência pulsante de vida. A escuta apurada de si através de práticas de sensibilização, percepção e conhecimento corporal gera dinâmicas expressivas, permitindo um encontro com o corpo próprio e com o do outro. Nessa prática

sensível de danças pessoais, não só de respeito pelo corpo em sua anatomia e funcionamento, mas também pelas suas desorganizações, cria-se uma abertura para mudanças de padrões subjetivos de movimento em uma reinvenção contínua do cotidiano.

Acreditando no diálogo da *consciência do movimento* com a expressão ou contenção dos impulsos pessoais, nos anos 80 passei a frequentar as aulas de Rainer Vianna e, em seguida, as aulas de Angel Vianna. Nelas, o espontâneo se fez forma. Com o aprendizado dos caminhos possíveis e dos próprios limites de cada momento no traçado do movimento e do gesto, fui sendo transformada. Experiências moleculares emanavam em jeito de ser, em um ambiente de aula com o intuito de pesquisa e troca.

E havia lugar para palavras. As reflexões caminhavam nos passos da dança e do tempo singular. Pensamentos de corpo, de experiência, de existência, de percurso, de lapsos, de intervalos e de vazios. De encontros e de vertigem. De movimento e de espaço. De paixão. De pele e de intestino. De angústia. De alargamento. De muitos ossos. De olhos. Do pequeno. Do próprio pensamento. Das linhas e agulhas. Da esfera. Dos afetos. De nós. De nossas dobras. De nosso entres. Do dentro aflora. Quem sabe fora.

• Mas como fazer das palavras corpo e nelas expressar o movimento de pensamentos sensoriais?

• Como encontrar a intimidade das palavras?

Na própria experiência do movimento, tal como proposta por Rainer e Angel, toquei um campo estrangeiro o qual nunca dei conta de nomear, até hoje. O estrangeiro contém o inominável.

Há então um desafio, um jogo que sei que nunca será resolvido, pois estarei sempre no abismo entre ter uma sensação e nomeá-la. A consciência disso é de uma vastidão poética. A poesia é a única forma – seja nas palavras, seja no movimento – de tocar esse mistério. Poesia espiralada dos ossos e músculos, dos apoios do chão e da percepção do contorno do ar, sempre em movimento, em dança, em transformação, como as nuvens quando Angel Vianna nos compara com elas.

Considero a experiência corporal uma poesia do movimento e o gesto consciente uma possibilidade de corporificar os momentos de *insights* e construir pensamentos vivos. Vivenciar uma aula com Angel, trocar com ela simples palavras, sentir o espaço criativo que a consciência toca, evoca em minha fisicalidade um desejo de encontrar uma linguagem escrita que seja também uma poética do corpo. Foi por esse mesmo impulso, pela mesma vontade de nomear, que me tornei jornalista. Eu já sentia, naquela época, lendo Fernando Pessoa, as pequenas percepções que José Gil indica em alguns de seus estudos.

Deixar-se "invadir", "impregnar" pelo corpo significa principalmente entrar na zona das pequenas percepções. A consciência vígil, clara e distinta e a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantes em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular.[1]

Experiência de existência:
Escola e Faculdade Angel Vianna

Foi na Escola Angel Vianna que, de jornalista, passei a ser também professora de movimento, de dança livre, nome do trabalho de Rainer, a convite do próprio em 1982. Só em 1983 ingressei no curso técnico de formação de dança contemporânea na própria escola.

A dança que aprendi e que aprendo nesse espaço é a que fala do sensível, da saúde, da arte e de um contínuo aprendizado do contato consigo e com o outro. Rainer, Klauss e Angel Vianna me mostraram a vivência do corpo como um processo, o movimento como uma expressão da energia vital, e a arte como um burilar reflexivo de estados de presença.

Cada um com seus interesses de reflexão e com suas especificidades; diferenças que me afetaram e até hoje falam em meu corpo de múltiplos "jeitos de ser". É exatamente nessas diferenças, que podem ser visíveis ou invisíveis dependendo do olhar de cada aluno ou observador, que vejo algo especial que evoca a responsabilidade de se desenvolver a própria potência. Trata-se de uma relação direta da vida com a maneira de ensinar e aprender.

A escolha por falar de Angel Vianna neste texto expressa minha imensa paixão pelo "espaço-escola." Agrupar professores com singularidades tão especiais e interesses comuns é como lapidar uma pedra; é o grande desafio que pede constantes reflexões sobre a relação tradição e contemporaneidade.

A criação de uma pedagogia que se faz a cada encontro no chão de madeira, a cada percepção das articulações, dos ossos, da pele, dos órgãos, do contato com os apoios e com o atravessamento no espaço requer de nossas funções um trabalho vivo de se ver e enxergar o outro. A Escola e a faculdade Angel Vianna se arriscam nessa partilha, em uma prática de encontro de gente. O "*c*om-partilhar" com outros profissionais, o movimento de tecer essa construção de danças e pensamentos, é um diálogo que muitas vezes não acontece na troca de palavras, mas na abertura de um campo singular do fazer junto.

Apropriando-me de Jacques Rancière:[2]

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha.

Angel, além de criar seu jeito próprio de ver, lidar e propor ao outro o contato sensível consigo através do movimento, partindo de princípios corporais que acredita criativos, conscientes e organizadores no diálogo com o mundo, proporciona estudos aprofundados através de programas de cursos técnicos, faculdades e pós-graduações.

Independentemente da disciplina ministrada pelo educador, a sensibilização implica em uma percepção singular do ser e na consciência das diferenças e similaridades entre o eu e o outro. Por

consequência, uma pedagogia que contemple a extensão e cumplicidade das relações entre os saberes e os seres privilegia a interação humana em sua subjetivação. A relação entre a *consciência do movimento* e o pensamento faz com que a educação seja uma arte, um jogo que se dá entre os saberes e as relações humanas.

> A questão real é que arte é forma de conhecimento e todo conhecimento é função vital, todo conhecimento garante vida e complexidade. Desvalorizar o artístico é matar, em altos níveis de complexidade, nossa humanidade. Insistimos aqui: a arte é o tipo de conhecimento que explora as possibilidades do real. Não nos basta acreditar em uma certa realidade, temos que aprender os caminhos complexos para tentar atingi-la (...).[3]

Segundo Deleuze, fazer do ambiente da aula um *acontecimento* na possibilidade eminente de um encontro é valorar o conhecimento que se dá na troca e não apenas na transmissão unilateral professor-aluno, como lembra Jorge.

> Talvez a arte da educação não seja outra senão a arte de fazer com que cada um torne-se em si mesmo, até sua própria altura, até o melhor de suas possibilidades. Algo, naturalmente, que não se pode fazer de modo técnico nem de modo massificado. Algo que requer adivinhar e despertar as duas qualidades do gênio do coração, do mestre que "adivinha o tesouro oculto e esquecido, a gota de bondade e de doce espiritualidade escondida sob o gelo grosso e opaco e é uma varinha mágica para todo o grão de ouro que ficou longo tempo sepultado na prisão de muito lodo e areia" (Nietzsche). Algo para o qual não há um método que sirva para todos, porque o caminho não existe. Se ler é como viajar, e se o processo da formação pode ser tomado também como uma viagem na qual cada um venha a ser o que é, o mestre da leitura é um estimulador para a viagem. Mas há uma viagem tortuosa e arriscada, sempre singular, que cada um deve traçar e percorrer por si mesmo.[4]

E é assim que vivo a caminhada nessa escola, podendo ser aluna, professora, amiga e descobrindo que, através de suas paredes, sinto-me abraçada e instigada a alargá-las. Professora de expressão corporal e de improvisação, utilizo-me de abordagens que têm como base a *consciência do movimento*. Nesse processo, inclui-se o diálogo com o outro, outras visões e práticas – o movimento autêntico, o contato-improvisação, a dança contemporânea – desafiando assim, inevitavelmente, minhas investidas em um estilo próprio.

São 25 anos de convivência com afastamentos e aproximações, incluindo mudança de país; mas permanecendo princípios, fundamentos da aprendizagem com Angel em minhas práticas de aula dentro e fora do Brasil.

Rebelde, apaixonada e disciplinada fui acolhida nessa escola. O contato sensível com um corpo estruturante e livre nas improvisações fez-me amadurecer, fazendo das práticas nas salas de aula motores para a criação de sempre novos "jeitos de ser". Jeitos que "respeitam os que vieram antes", que apreciam o conhecimento como alimento, que pedem benção a Angel antes de dar uma aula e que brigam quando se deparam com algumas causas prementes e desafiadoras... Como caminhar na corda bamba do diálogo com o mundo contemporâneo sem perder a qualidade de nossos trabalhos, de nossas presenças? Como ter clareza diante do que pode ser nomeado abundância ou excesso confundindo assim o valor desse conhecimento que é experimentado no contato direto das relações? Como o espaço-escola se transforma hoje, atualizando suas pesquisas e os encontros entre aluno e professor?

> A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se deve ver, formam-se estranhos devaneios tensos. Devaneios que formam um vinco entre as sobrancelhas. Já não se trata então de uma curiosidade passiva que aguarda os espetáculos surpreendentes, mas sim de uma curiosidade agressiva, etimologicamente inspetora.[5]

O antigo Espaço Novo é um novo conjunto de cursos e graduações: um campo de possibilidades, de atrito e de crescimento, em que as próprias relações autoritárias e congeladas da educação podem ser refletidas. Espaço onde os corpos sentem o tempo das sensações e o sabor das pausas e do movimento.

> O problema não é mais fazer que as pessoas se exprimam, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão a partir da qual elas teriam enfim algo a dizer (Deleuze).

Mover – uma poética de si

Na ânsia por resultados, o que vejo normalmente são cascas sem inspiração – não há espaço para o caos, pois não se suporta o não-construído. As formatações rápidas dão pouco espaço para o sentir, há uma insuportabilidade em relação ao que se desconstrói, as transformações acontecem sem processo, sem apropriação de percurso. E, no entanto, de acordo com Angel Vianna: *não há forma sem percurso.* No campo dessas práticas, que denominei experiências de existência, testemunho a própria experiência movendo corpos, o fazer artístico, enunciando mutabilidade. Nele, a verdade se esvazia. Das contrações disformes, formas pulsantes se criam.

Apesar de o tempo da experiência poder conter largura e profundidade em poucos segundos, cuidar, dedicar-se implica em entrega, em envolvimento, atitude de responsabilidade com o que vai se tecendo. Não ficamos prontos, fechamos ciclos e por isso a atenção é foco e expansão, e o aprendizado está sempre trazendo novos braços e extensões. Corporificar o estado fino de atenção é se apropriar das forças do momento e criar com elas, indo além. Sendo assim, a consciência é atitude – pessoal e coletiva –, é a experiência de gestos pensantes que dançam uma prática de se estar no mundo.

> Esse mundo é o das forças das pequenas percepções. Através dele a consciência dá-se um campo imenso, um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento. É força de contágio, que doravante religa a consciência ao mundo, que vai permitir toda a arte.[6]

Angel dança em todas as suas habilidades. Contagia.

Uma artista que faz de suas mãos, dos seus pés e de seu inteiro ser, o movimento de seus sonhos. Acredita. E com seus olhos de criança ilumina muitos caminhos.

Angel move – comove.

1. Gil, José, 2005, p. 130.
2. Rancière, Jaques, 2005, p. 15.
3. Vieira, Jorge de Albiquerque, 2006, p. 83
4. Larrosa, Jorge, 2002, p. 45-46.
5. Bachelard, Gaston, 1991, p. 7-8.
6. Gil, José, 2005, p. 142-143.

Fábulas de Angel

Andréa Chiesorin Nunes

Como conheci Angel? E você, como conheceu? Aliás, como é conhecê-la? Estas são curiosidades que ilustram os diálogos na convivência dos frequentadores da Escola, da Faculdade e do Instituto Angel Viana, instituições dirigidas por ela.

Por meio de uma amiga, quando estudava psicologia na década de 1980, cheguei na Angel. Mas foi em 1998 que ingressei no curso técnico visando à formação em "recuperação motora e de terapia através da dança."

Na época e ainda hoje eu milito Centro de Informática e Informações sobre Paralisias Cerebrais (Defnet) – pela ampliação dos direitos humanos das pessoas com deficiência no Brasil. Através do DefNet conheci Angel Vianna e também Albertina Brasil, ambas mulheres, humanistas e professoras que acreditam na arte como mecanismo transformador de vida.

Angel, professora, pesquisadora, coreógrafa e potencializadora da pessoa com deficiência através do corpo pela dança, abriu sempre espaços para a visibilidade das diferenças e dos corpos diferentes, suscitou o despertar da consciência de tantos que vivem marginalizados do processo criativo sem possibilidades de acessar aos bens educativos e culturais.

Albertina, professora, humanista, estimuladora do processo de arte-educação como proposta viável para a inclusão de pessoas com deficiência na escola e nas artes, fundadora do Very Special Arts do Brasil – Artes Sem Barreiras/Funarte – um programa brasileiro, que, desde o início e de forma pioneira no continente, fez da inclusão a palavra-chave de suas ações, promovendo o diálogo estético

de pessoas com deficiência, estimulou artistas, educadores e investigadores da sensibilidade a se lançarem em pesquisas e à produção de conhecimentos, atuou na formulação de políticas públicas de ensino através da arte, promoveu apresentações de experiências e processos estéticos para pessoas com e sem deficiências, rompendo barreiras e rampas sociais e atitudinais pelo Brasil afora.

Sem se conhecerem, Angel e Albertina, que além de serem mineiras são contemporâneas, nos idos das décadas de 50 e 60 e mais, cada uma no seu campo de intervenção, atuaram com os artistas com e sem deficiência no Brasil. Assim, tive o privilégio de ficar entre as duas buscando uma forma de apresentá-las.

Em 1998 comecei a estudar na escola técnica de Angel. Neste mesmo ano fui ao I Congresso e Festival Latino Americano Artes Sem Barreiras, em São Paulo, no Sesc Pompéia, ao mesmo tempo em que comecei a estagiar em um grupo organizado pelas bailarinas Teresa Taquechel e Beth Caetano e que posteriormente fez surgir a Pulsar Cia de Dança no ano de 2000. Foi nesse festival que vi pela primeira vez artistas e companhias profissionais que pesquisavam com a temática e as estéticas da deficiência e naquele momento ainda não tinha como compreender a rede que se formava perto de mim. Foi em 2002 – quando já tinha me formado na escola – que tive a real extensão das confluências no qual estava envolvida. Nesse ano, junto com Albertina, organizei o I Congresso e Festival Internacional Artes Sem Barreiras em Belo Horizonte, onde homenageamos Angel em sua terra natal e no qual ela participou dando aulas e proferindo palestras na PUC de Minas Gerais.

Por meio dessa ação pude apresentá-las e aproximar Angel do movimento nacional de artistas com deficiências coordenados por Albertina. Nesse festival convivemos com cerca de 700 bailarinos e mais 800 outros artistas, entre músicos, atores e artistas plásticos. Ficamos reunidos durante uma semana respirando e nos alimentando de arte e das contribuições da Angel. Foi nesse momento que de fato senti a junção de forças humanas em prol de um mesmo caminho e o reconhecimento da arte feita por, com e para pessoas deficientes.

Foi exatamente depois desse evento que Angel me convidou para trabalhar com ela nas instituições que dirige e a partir de 2003 passei a conviver com suas "fábulas", como resolvi chamar. Nomeando as ações de cultura, educação, saúde como "fábulas de Angel" me senti impulsionada a fazer um fluxograma para tentar mapear, sobre o meu olhar, as suas contribuições.

Mas é na convivência com Angel, na sistematização de sua técnica, que compreendemos sua relação com o todo, com o humano. Ela se dedica a tudo com inteireza, com muita suavidade, com compromisso e com respeito, criando um modo ético de viver – "sabe o que é? Eu gosto é de gente!", diz ela. Angel singulariza relações de cuidados, desenvolve um sistema e um conjunto de modos de vida, de modos de agir, que se polifonizam por aí através de uma rede de relações humanas nas quais se forma uma legião de profissionais atuantes nas áreas de saúde, da educação e das artes.

Aqui, posso citar alguns exemplos na *área de saúde*: Hospital Psiquiátrico Pedro II, hoje Hospital Municipal Nise da Silveira, a Funlar – Fundação Municipal Lar Escola Francisco de Paula – prefeitura do Rio de Janeiro –, Rede Hospitalar Sara Kubitschek, e o Hospital Psiquiátrico de Paracambi. Nessas instituições foram e são desenvolvidos trabalhos de consciência e expressão corporal, e também de dança. Certa vez, Angel, indo visitar um destes trabalhos, no Sara em Salvador, conheceu um rapaz que tinha pouca mobilidade com seu corpo, mas a sua expressão facial a impressionou.

> Como aqueles olhos se movimentam, como dançam, de repente sem perceber vi lágrimas saindo dos meus olhos, então parei e pensei: o que é isto Angel, você não está percebendo que ele é artista, você está com dó dele e ele é um bailarino, veja como ele dança.

Na *área da educação* citarei suas ações diretamente relacionadas a Escola Klauss Vianna,que funcionou de 1958 a 1963, em Belo Horizonte. Foram marcadas por seus ensinamentos de dança clássica compreendidos com os estudos do corpo humano, anatomia,

fisiologia e cinesiologia, dando outro enfoque a esta técnica criando um diferencial na forma de ensinar o balé. O Centro de Pesquisa, da rua Góes Monteiro, que atuou de 1970 a 1982, no Rio de Janeiro foi denominado na época, na efervescência dos anos 1970 e 1980 como o corredor cultural, onde se pesquisava o corpo. Por lá passaram: Tonia Carreiro, José Wilker, Marcos Nani. A Escola Angel Vianna, inaugurada em 1983 e funcionando até hoje no Rio de Janeiro, foi criada com o objetivo do ensino formal em dança, e produziu o curso técnico em dança contemporânea, referência carioca, de onde 90% dos interpretes surgidos na década de 1990 emergiram. Ainda nessa década surge o curso técnico de recuperação motora e de terapia através da dança, formação esta que amplia o mercado de trabalho possibilitando outras inserções para o trabalho corporal.

Angel percebe que ainda tem o que fazer e solicita ao Ministério da Educação – MEC – a autorização e o reconhecimento para fazer o ensino superior em dança, nascendo então em 2001 a faculdade isolada de dança que leva seu nome, no Rio de Janeiro. Hoje com oito anos de idade tem programa de pós-graduação com três linhas de pesquisa: terapia do movimento, estética do movimento – vídeo-dança e preparador corporal para as artes cênicas, e a cada momento surgem novas possibilidades de cursos.

Na *área cultural* podemos exemplificar com Maria Alice Poppe, Paulo Caldas, Márcia Rubim, Alexandre Franco, Esther Weissman, Teresa Taquechel, Frederico Paredes, Gustavo Ciriaco, Flavia Meireles, Alice Ripoll, profissionais que surgiram da escola, e Toni Rodrigues, Patrícia Selonk, Ana Paula Bouzas, Beth Martins, Vanda Jacques, profissionais que virem reciclar seus conhecimentos corporais no ensino superior. Nada termina aqui, estas ações continuam na contemporaneidade do tempo, para Angel sempre há algo novo para ser feito.

É por isto, Angel Vianna, que nós que conhecemos o seu trabalho, sabemos o porque você sempre foi e é procurada pelos lesados medulares, paraplégicos, tetras, anões, cegos, surdos, com deficiências múltiplas... muito obrigada.

O método Angel Vianna ou a afirmação da vida pelo movimento

Catarina Resende

Hoje eu dancei!
Dancei muito!
Hoje eu me alimentei de dança!

Meu corpo ficou enorme. Eu era círculos, torções, espirais, giros, saltos; movimento.

Braços, muitos braços. Pernas fortes, base. Coluna comprida, eixo. Cabeça livre para se entregar ao fluxo.

Encontrei alguém. Encontramos juntos um jogo. Os movimentos se fizeram cúmplices. Brincamos muito. Permitimo-nos um contato que irradiava pelo espaço.

Hoje minha alma ficou dentro e fora. Eu dançava com ela e ela dançava comigo. Nós dançávamos.

Cada vez um novo contato, um novo jogo, um novo movimento, um novo olhar. Múltiplas possibilidades. Múltiplas conexões de um corpo com vários corpos. Múltiplos olhares com os mais diversos campos de forças. O corpo tem que estar aberto, mas também tem que estar no eixo.

Nossas mãos se encontraram e se fizeram disponíveis. Recebiam e eram recebidas pelas outras. Tocaram-se em movimento. Dançamos. Dançamos sem sair do lugar e em todos os lugares. Éramos fluxo.

Ora dois corpos, um movimento; ora um corpo, dois movimentos. O pensamento não estava inscrito, não registrou nada do que foi feito. Hoje não tenho memória das formas; só há registro das sensações.

A aula terminou, mas ficou em mim. Ainda reverbera em minha carne. Pulsa.

Dancei o que eu precisava dançar. Dancei como nunca. Meu corpo fazia tudo o que eu queria.

O que está diferente?
Hoje eu fui a dança que eu queria ser.
Hoje eu existi bailarina.

Este registro descreve de forma poética as impressões sensíveis em mim encarnadas após uma das aulas dadas por Angel Vianna de conscientização do movimento em 2007. Mas as inquietações que me levaram até essa experiência estética começavam cinco anos antes, quando me via prestes a me graduar em psicologia sem saber por onde seguir na profissão. Queria atuar na área, porém sentia que a faculdade não trazia as ferramentas necessárias para meu campo de interesse. E qual era meu campo de interesse? Também não podia responder essa pergunta à época. Até que escutei meu corpo. Percebi que a dança, prática corporal de uma vida, me trazia ganhos que estavam para além de um bom condicionamento físico, ou dos campos da arte e educação. Mas como associar a dança, tal qual eu a conhecia, ao campo da saúde? E como trazer para o corpo *do outro* a potência de vida que eu experimentava no *meu* corpo? Foi na busca por essa investigação que cheguei à Escola Angel Vianna e cursei a formação em recuperação motora e terapia através da dança.

Meu objetivo era entrar em contato com técnicas corporais que contribuíssem para a utilização terapêutica da dança. Porém, ao longo do meu trajeto conheci o método Angel Vianna de conscientização do movimento e me dei conta de que se tratava de algo muito mais amplo: eu estava em uma escola que traz no seu trabalho corporal uma filosofia e uma prática do *movimento* (e não só da dança) como expressão da vida, e da vida como movimento.

O alcance terapêutico da conscientização do movimento já vem sendo reconhecido na área da saúde. A Faculdade e Escola Angel Vianna oferece a formação em recuperação motora e terapia através da dança e o recém-criado curso de pós-graduação em terapia pelo movimento – corpo e subjetivação. Esse trabalho tem sido aplicado de modo terapêutico nos campos da promoção da saúde, da reeducação do movimento e da reabilitação (neuromotora, de doenças crônicas como hipertensão e diabetes, da saúde mental, entre outros). Sua aplicação é eficaz e consistente, e se consolida, de modo geral, na primazia da experiência. Se por um lado, isso pode ter contribuído para fazer do método Angel Vianna uma prática viva

e dinâmica, sempre sujeita a renovações, por outro, evidenciou a carência de uma explicitação teórico-conceitual que a sustente enquanto um *método* de trabalho.

Pude observar durante minha formação na Escola Angel Vianna que uma questão se colocava para mim, mas também para um coletivo: *como "explicar" o que estamos fazendo?* Dessa forma, é importante que se possa sistematizar o método Angel Vianna a fim de que os próprios profissionais possam aprofundar o seu entendimento e ampliar o alcance de transmissão dessa prática para além dos núcleos de atuação direta da Faculdade, Escola e Instituto Angel Vianna. Configurar o método Angel Vianna como um saber formal com contornos metodológicos é, de certo modo, contribuir para uma maior aceitação dessa prática, assim como de outras técnicas terapêuticas pelo movimento, nos locais e serviços de saúde onde serão aplicados. Muitas vezes, o profissional-orientador de uma técnica corporal que atua pelo movimento é "desqualificado" ou "mal compreendido" nos serviços de saúde (seja pelos gestores, seja pelos outros profissionais) devido a um "senso comum" de que a dança é um mero instrumento de diversão, ou devido a uma falta de conhecimento teórico-prático sobre as possíveis propriedades terapêuticas dessas atividades.

Reconhecer e formalizar a existência do método como instrumento terapêutico passa também por uma questão *ética* e *política*, se configurando como uma importante contribuição para o campo da Saúde.

A dimensão *ética* se dá no fato de se tratar de uma terapêutica com eficácia já reconhecida por sua própria *práxis* (e de muito baixo custo na sua aplicação). Assim, dizer *como* funciona e *como* pode ser replicada para um maior número de pessoas possibilitaria a ampliação da área de atuação e transmissão desse saber, construindo novas redes. Ao se configurar como uma prática e um saber formais, o método Angel Vianna poderá ser questionado e aprimorado pelos próprios terapeutas, ser transmitido didaticamente e utilizado clinicamente com propriedade, inclusive no âmbito da saúde coletiva e nos serviços públicos de saúde.

A contribuição *política* se faz quando essa terapêutica propõe a *humanização do processo saúde-doença*, assim como das *relações* dos diversos atores incluídos (gestores, profissionais e usuários). Tal como propõe o HumanizaSUS, uma *política* (e não um "*programa*") *nacional* onde todos os âmbitos da saúde no Brasil devem ser atravessados pela humanização dos serviços. Além disso, a partir das definições do SUS, o método Angel Vianna se constitui como mais uma prática alternativa e/ou complementar de saúde, práticas implementadas e apoiadas cada vez mais pela rede pública. Ainda, o método Angel Vianna pode se configurar como uma *posição política em si*, visto que essa terapêutica implica uma contraposição ao modelo biomédico vigente.

Essa prática corporal já rompeu fronteiras e não se trata mais do método *de* Angel, mas do *método Angel Vianna*. Pensar no trabalho criado por Angel Vianna, no que diz respeito ao corpo como meio de expressão – nos diversos campos em que vem atuando – como constituinte de um método de trabalho corporal específico, permite que suas contribuições nesse campo tomem "vida própria", se expandam para além da atuação pessoal de Angel Vianna, ou mesmo das suas instituições de ensino (escola, faculdade e instituto). A conscientização do movimento pode ser entendida aqui como algo que atravessa qualquer trabalho desenvolvido por Angel, no sentido que constitui um modo de se trabalhar o corpo, mas também como um modo de se pensar o corpo, engendrados pelo método Angel Vianna.

Diferentes profissionais se formam nessa prática e diferentes saberes formam essa abordagem. O que se mantém é a possibilidade de expressão das singularidades a partir de vivências que privilegiam o processo em detrimento de um projeto final homogeneizador. Com isso, cada profissional que aplicar o método Angel Vianna irá sempre fazê-lo a partir de um solo comum, mas sempre na expressão da sua singularidade e criatividade. É possível que o fato de, durante a formação, não se falar formalmente sobre o próprio método de modo codificado permita que a aprendizagem se dê da mesma forma que ele promove o conhecimento do corpo: pela via sensorial e motora. É um conhecimento que se constrói a partir da percepção de cada um

acerca desse processo, que será sempre singular, o que não exclui a importância da visualização das etapas do método Angel Vianna.

Como Angel costuma dizer nas suas aulas, é importante conhecer, saber e é importante sentir; há o momento certo para um e para outro: devemos começar *sentindo* para depois *saber*. Contudo, quando estão sendo formados profissionais e professores, é importante que o conhecimento intuitivo acerca do processo pedagógico possa ser elaborado por outro, mais reflexivo. Os estudos didáticos e o saber formal distinguem a formação de um profissional que se capacitou para transmitir e aplicar esse conhecimento – como um educador ou um terapeuta – de outro que se capacitou para fazer um uso pessoal do saber em questão – um coreógrafo ou um musicista, por exemplo. Criar esse espaço de reflexão crítica sobre a prática criada por Angel Vianna e reconhecer nela um método terapêutico em si possibilita o questionamento sobre a própria atuação do profissional, o modo como ele pensa sua *práxis*, sua relação com o paciente e com o próprio processo saúde-doença.

Quando Angel Vianna propõe uma nova relação com a dança, ultrapassa a própria dança e cria uma metodologia do movimento para todos os corpos nas suas singularidades; propõe um modo de existir. Em meio a uma contemporaneidade que tende a anestesiar os corpos e dissociá-los do tempo dos acontecimentos, temos na conscientização do movimento uma prática corporal que através do movimento nos leva a um despertar sensorial do corpo e a uma reapropriação do *tempo* e do *espaço*. A estes, Laban denominou fatores do movimento – juntamente com os fatores *peso* e *fluência* – e dizemos aqui "reapropriação do tempo e do espaço" no sentido que pelo movimento e pela escuta do corpo podemos experimentar uma outra sensação de "passagem" do tempo, jogando com "acelerações" e "ralentações" que nos permitem dar novos lugares e outros sentidos às vivências de modo mais apropriado aos nossos processos subjetivos.

Portanto, mais do que fazer da dança uma terapia "psi" ou corporal, trata-se de fazer dela uma *experiência estética terapêutica*, organizadora e potencializadora do *psiquessoma*, sem nunca perder

de vista a dimensão artística do trabalho: estão sendo mobilizados a subjetividade, o corpo e a relação do indivíduo com o mundo. Afirmá-la como um instrumento terapêutico é resgatar a dimensão estética do processo saúde-doença, de modo que o corpo e a subjetividade podem ser mobilizados pelas experiências de criação, num (re)encontro com a "arte de curar". O método Angel Vianna mantém a dimensão artística na terapia porque, mesmo nesse âmbito, o objetivo último não é o alívio das tensões ou a cura diretamente, mas sim o contato com as sensações do corpo e suas possibilidades de recriação, que consequentemente proporcionam, entre outros ganhos, o alívio das tensões, a redução do estresse, o realinhamento postural, a reabilitação motora. Essa abordagem possibilita uma relação estética que leva o indivíduo a uma maior liberdade ética, no sentido que ele pode se sentir mais espontâneo e coerente consigo mesmo, uma vez que poderá agir com maior autonomia.

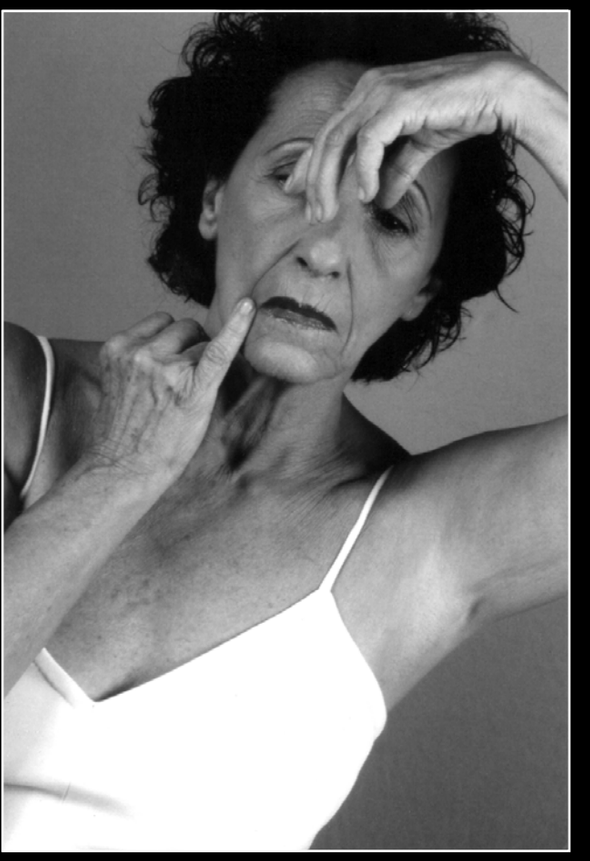
Temos um trabalho corporal que se apoia nas *sutilezas do sentir*, abrindo espaços nos músculos, ossos, articulações, mas também na mente. Mesmo quando há um enfoque psíquico, não é sobre os fantasmas ou a interpretação que se trabalha, mas sim em se criar condições para uma escuta mais apurada do corpo, do movimento e das sutilezas da experiência. Se houver interpretação, será em função de uma demanda do paciente, cabendo ao terapeuta oferecer meios para uma construção em conjunto, para uma melhor compreensão sobre a dinâmica dos afetos. Quando trazemos o foco para a escuta das sensações do corpo podemos imprimir ao processo terapêutico um ritmo mais apropriado ao dos processos de subjetivação e de reabilitação de cada paciente na experimentação de si. Desse modo, mais do que uma descarga emocional ou psíquica, o que está em jogo é a *renovação da potência de agir.* Trata-se de um exercício experiencial de liberdade onde podemos construir novos modos de subjetivação a partir das relações que iremos estabelecer conosco frente aos acontecimentos.

Quando partimos de uma concepção ampliada de saúde, a conscientização do movimento se configura também como uma potente terapia corporal alternativa aos que sofrem com os altos níveis de estresse ou com o uso inadequado do corpo, ou ainda no campo

das terapias complementares para quem busca maior funcionalidade corporal, ou o resgate do prazer na experiência de viver. Esse alcance da conscientização do movimento tem sido aplicado pelos profissionais formados pela Faculdade e Escola Angel Vianna nos diversos campos da promoção e manutenção da saúde (diabetes, hipertensão, dor crônica), reabilitação neuromotora (deficiências congênitas, lesões – musculo-esquelética, medular ou por esforço repetitivo), e terapia (depressão, pânico e fobias em geral, saúde mental, somatizações) nos âmbitos público e privado.

Diante disso, percebemos que o método Angel Vianna é capaz de promover uma maior integração somatopsíquica que se estende de casos mais brandos, como a manutenção da saúde de uma pessoa com disfunções por mau uso do corpo ou com hipertensão, até casos mais extremos, como na reabilitação neuromotora – aplicado há anos pela Rede Sarah, por exemplo –, em que além de um ganho das capacidades funcionais do corpo há importantes ganhos secundários mais subjetivos, tais como bem-estar psíquico, sentimento de que o corpo está vivo e potente apesar das limitações físicas etc. Além, ainda, do âmbito da saúde mental – como tem sido aplicado notadamente em alguns CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) e na Casa de Saúde Doutor Eiras de Paracambi –, caso em que se apresenta como uma psicoterapia corporal, com importantes ganhos secundários em que pacientes mais graves, mental e corporalmente comprometidos pelo embotamento dos medicamentos, conseguem resgatar a espontaneidade e movimentos perdidos ao longo da internação ou do tratamento.

Nessa leitura, o método Angel Vianna de conscientização do movimento pode ser entendido como um instrumento capaz de afirmar a vida na sua existência, atuando por um *processo pedagógico-terapêutico* que engloba os *processos de sensibilização e expressão* do corpo, a fim de estimular a espontaneidade de viver e a integração somatopsíquica através da expansão da criatividade e das possibilidades corporais.



Márcia Tabajara – Acervo Angel Vianna

O professor não pode jogar palavras soltas, mas sim objetivar os seus conteúdos...

Estando aqui por vinte e muitos anos

Valéria Peixoto

A convivência com a instituição Angel Vianna tem demonstrado ao longo dos anos que aqui se pratica um modo especial de VIVER.

Conviver com Angel , alunos e professores significa mudar o jeito de olhar o outro, compreender o outro, perceber o outro.

Ser cuidadoso sem ser tolerante. Perceber no olhar, no corpo, o que o outro diz e o que você diz para os outros.

Quantas vezes percebemos que alguém está dizendo sim verbalmente, mas seu corpo se expressa como não.

Minha experiência nesta instituição é burocrática, mas quem disse que a gente não aprende na convivência? O aprendizado nesta instituição extrapola a sala de aula. Ele impregna todos os cantos, todos os momentos, todos os espaços.

Quantas vezes ouvimos o aluno que formou voltar e dizer – "Que saudades deste chão, deste espaço".

E quem disse que não somos acadêmicos? O acadêmico está em todos os espaços. A qualidade é uma preocupação de Angel e de todos que aqui estão, porque só multiplicamos consistentemente quando difundimos qualidade.

Desse modo, aprendemos com Angel que temos que formar gente qualificada, mas acima de tudo gente.

Assim, entendemos a fala de Angel que diz "gente é como nuvem, sempre se transforma".

Angel Vianna: o início de tudo

Joana Ribeiro

Sou filha de família árabe, de libaneses, meus pais Nicolau Abras e Margarida Abras eram primos, tudo em família... Sou do signo de gêmeos e sinto que tenho uma necessidade de estar sempre em movimento. Desde criança, tinha muita necessidade da arte. Uma das coisas que realmente me lembro era que tocava piano, herança de família, e que queria ser uma belíssima concertista! Queria ser alguma "coisa" além da técnica, queria ser uma artista, trabalhava e estudava muito. Depois fui interna no colégio Santa Maria, onde continuei o piano. Eu já tinha uma necessidade de me expressar através da arte, do teatro, tinha um lado muito cômico, as freiras dirigiam o teatro nas festas e eu queria sempre ser uma das atrizes, participava tocando, ou falando...

Eu gostava do colégio interno, porque era uma necessidade minha também. Tenho dois lados, um muito curioso e outro de muita concentração. Gostava de ficar em silêncio, observando... Desde pequenininha, no sítio do meu pai, saía na companhia de um primo, fazendo passeios, para explorar o espaço. Uma frase deste meu primo me marcou para sempre: "o que você tanto procura, Angel?" e eu respondia: "olha, se Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil, por que não descubro alguma coisa?".

Quando saí do ginásio, fui estudar dança. Apareceu uma professora de dança em Belo Horizonte, que veio acompanhando o marido, o maestro Bosman, e me matriculei. Tudo escondido do pai, pois esse negócio de dança, de ser bailarina, não existia na minha família, existia uma boa pianista, e fiquei muito triste quando ela foi embora. Mas surgiu o Balé da Juventude, que foi um marco na época e

o Carlos Leite quis sair do Rio de Janeiro. Ele, nessa época, era bailarino do Teatro Municipal e se mudou para Belo Horizonte. Foi quando entrei para a primeira turma do Carlos Leite e foi através de um grande amigo, que consegui me matricular. A gente dizia que ia fazer aula de ginástica, e como meu amigo ia comigo, meu pai deixava. Foi assim que começou a se formar a primeira turma, em 1948 – eu, o Vítor, o Klauss Vianna, a Dulce Beltrão, a Sigrid Hermany...

Eu fiquei fascinada pela dança e pelo piano. E entrei para a Escola de Belas-Artes do Guignard, porque as artes me fascinavam em geral. Na época era no Parque Municipal, bem livre. Tinha o Franz Weissman que dava escultura, o Guignard com pintura, o Sansão Castelo Branco... Meu pai achava interessante, principalmente porque no primeiro ano fui premiada com a escultura que representava um pé de bailarina! O pé de Vera Lúcia. Eu adorava o pé da Vera, a anatomia já me fascinava, a observação dos músculos, ossos...

Vera Lúcia era considerada na época a melhor bailarina do Carlos Leite. Eu não tinha muito talento para o clássico, dançava, achava lindo pôr ponta, mas ao mesmo tempo, sentia que tinha mais uma coisa de impulsos, de ser neoclássica. Na Escola de Belas-Artes, como tinha estudado todo um caminho da história, já não me sentia tão clássica. Mas gostava também de fazer aquele caminho, que percorremos com o Carlos Leite (...). Com ele aprendi a amar a dança. Tinha disciplina, era um lugar de aprendizado e de respeito pelo mestre, pelo colega, quase como um santuário. E percebi, que o Carlos Leite queria realmente dar muito duro nessa primeira turma, porque ele já estava pensando em formar um corpo de baile e ficar em Belo Horizonte (...).

Além de dança clássica, Carlos Leite ensinava dança espanhola, dança folclórica e dava aulas teóricas de história da dança. Isso fazia um conhecimento mais amplo, não era só aprender os movimentos. Tinha uma preocupação de ensinar o que o aluno estava fazendo ali. Veja que interessante, desde aquela época, por mais que ele quisesse um trabalho corporal bom, ele exigia que você soubesse a história da dança: quem começou com a primeira ponta, de onde surgiu, qual

a origem da dança clássica, etc. Nós trabalhávamos não só com o corpo, mas com um pensamento sobre toda essa história.

E como foi entrando mais gente, ele começou a formar o corpo de baile e nós começamos a nos apresentar no Teatro Francisco Nunes. Depois viajamos muito pelo interior, com o corpo de baile e com os balés mais tradicionais, em quais ele trabalhava como a *Tocata* e *Fuga*, de Bach, e *Dança das Horas*. Teve um momento, que ele fez na lagoa do Parque Municipal de Belo Horizonte, não me lembro em que festejo, foi armado um palco, e nós dançamos *sílfides*, e foi belíssimo. Me lembro que às vezes fazia um esforço muito grande para poder agradá-lo. Consegui então, graças a Deus, ser solista. E sempre pedia: "professor, faz um trabalho para mim, em que eu possa mostrar o meu lado de dramaticidade, interpretar" e ele montou o *Carnaval*, em que fiz um solo muito bonito, com o Klauss e Décio Otero.

E teve um momento muito interessante, em que o Carlos Leite, de tanto eu insistir que era expressionista, um dia, cismou de montar um solo de dança árabe para mim. E realmente, usava uma roupa árabe, com fendas abertas lateralmente na calça. E vivia escondendo do meu pai, se saísse alguma coisa no jornal. Eu checava primeiro, para ver se havia alguma coisa. E um dia, não sei por que, não consegui ver o jornal. Nesse dia a minha fotografia de "odalisca" apareceu meu pai me chamou e perguntou o que era aquilo no jornal, e falei: "eu não estou entendendo", mas ele falou: "você está entendendo e você sabe que não vai mais brincar". Respondi: "meu pai, isso aí era a aula de ginástica que falei para você que estava fazendo". E ele disse: "pois é, então acabou-se aula de ginástica, acabou-se aula de tudo." Respondi: "então está bem", e tive que esconder mais ainda. Passei a vigiar mais os jornais e era muito engraçado como tinha que viver escondendo.

Um dia lembro, que tinha um balé de tutu, acho que era *A Dança das Horas*, lá no Teatro Francisco Nunes. A matinê era às quatro da tarde, o almoço naquele domingo demorou e já estava quase em cima do espetáculo. Tomei um táxi, saí escondido e fui vestindo malha, tutu, tudo dentro do táxi. O chofer não entendia nada, e fa-

lei: “ó, o senhor me desculpe, mas é que tenho um espetáculo agora, e tenho que me vestir” e já saí do táxi com sapatilha de ponta e tudo. E Carlos Leite me xingando, eu não sabia se falava com ele que estava escondida do meu pai, era uma confusão! Eu nem sabia como dançava, porque o medo de o meu pai ir me buscar, ou qualquer pessoa me ver, falar com ele, acabaria com tudo mesmo! Eram assim, momentos importantes na minha vida, porque fazer algo, gostando muito e lutando por isto, era muito importante para mim. Porque não era só gostar, era lutar pelo que acreditava e não era ir contra o pai, mas a favor da minha arte.

Entrevista com Angel por Joana Ribeiro, na Escola Angel Vianna, no Rio de Janeiro, em 1999.

Discurso de formatura – 2008

Vanessa Matos Rodrigues

Na dança cotidiana da corporificação, os ciclos da vida se entrelaçam. Tudo é composto, impermanente e destinado a passar. Nesta jornada existe a misteriosa linha condutora que inspira o primeiro sopro e expira o último. Esta linha pulsa, permeada de movimento interno e externo, as múltiplas nuances da luz que inspira o caminho da sabedoria para o viajante. É em prol da materialização da sapiente luz desta linha condutora que aqui abro espaço, para expor o significativo diferencial da Faculdade Angel Vianna! Sem desejar estabelecer comparações, consideraria a importância desta instituição de ensino em contexto educacional atual.

A Faculdade Angel Vianna, por meio de sua proposta curricular, conseguiu estabelecer uma articulação contínua entre a teoria e a prática, enraizando pilares integrados no aprender a ser, conhecer, fazer, conviver e sentir. Angel Vianna é "*honoris causa*" – o que significa que recebeu na sociedade o reconhecimento do seu notório saber exercido na "prática de vida". Sua teoria é viva, é corpo, é mente, é movimento em constante atualização, pois, cada um que chega, cada um que vai, compõe como um mosaico a história viva. A teoria não é cristalizada, não é posse de alguém ou restrita a uma parte do corpo, mas, a todo o momento, se escreve e se reinventa na pluralidade dos encontros. Eis um espaço que ensina o ser – a ser. Também forma bailarinos e professores – sim, lógico que confere uma titulação legitimada, mas o processo vivido nas aulas é um compromisso anterior a este fim, pois, esta faculdade compõe seres humanos "vivos".

E o que é ser? Ser é simplesmente estar presente perante a maior lição da natureza, que se constitui na impermanência. Um dia, uma flor à beira do caminho – no outro, você passa e cadê a flor? Foi.

Durante as aulas na Angel é muito comum encontrar as salas de aula ocupadas por pessoas vestidas com roupas confortáveis e pés no chão. Deitadas, praticando o princípio de bocejar e espreguiçar, entre risos, gemidos e às vezes lágrimas... As salas se enchem de "ais", de emoções, de pensamentos, sensações, traumas, imagens, lembranças, cores, catarses, processos criativos... É uma delícia! Estudamos teoricamente anatomia e fisiologia e também pegamos e visualizamos os ossos da caixa de ossos, analisamos o esqueleto carinhosamente batizado "Oscar" e principalmente vivenciamos a anatomia e a fisiologia sentindo o nosso próprio corpo, assim como o corpo do outro.

Sentimos o ritmo do nosso coração, da nossa respiração. Aprendemos vivenciando o movimento do macro e microcosmos em nós. Vivemos nossa potência de vida, morte e vida, num constante reinventar inscrito no corpo.

O estudo do movimento abre o corpo fechado para autoexperimentação e acessa a natureza interior que se permite dançar. Neste estudo a conexão é multi, inter e transdisciplinar. Pois é durante as diferentes aulas, no decorrer dos períodos que a evolução conscencial do corpo evidentemente se apura, no exercício cotidiano das diversas práticas, como consciência do movimento, anatomia, fisiologia, história, teoria do conhecimento, técnicas de dança contemporânea, balé, Laban, Pilates, orientações de monografia, prevenção a lesões, teatro, música, multimídia, estética (ética e poética), metodologia dentre outras tantas teorias estudadas e vivenciadas.

À partir da abertura de espaço por meio da consciência do movimento interno, a consciência do corpo se intensifica no cotidiano, materializando o espaço externo. O movimento faz a energia estagnada circular nas células e esta é liberada por meio da dança. Dançar, portanto, é a arte do *ser* presente, pois após acordado, o corpo se expande, possibilitando a expansão da consciência corporal. Ser presente aqui e agora é um exercício constante no cotidiano da vida e para a vida inteira.

Todo o corpo é consciência em movimento se reinventando a cada segundo. O processo de mutação acontece e é acolhido naturalmente, não porque alguém nos ditou que a mutação é o caminho, mas porque somos, vivemos e experimentamos o constante movimento da mutação nos nossos poros... Com filosofia, intelectualismo e respaldo cientifico, nunca perdendo de vista que a doutrina é do corpo: na prática, no movimento, na experiência... Pensamento é ação e é corpo... Voz é corpo... Emoção é corpo... Mente é corpo... Criando, recriando, descriando a todo momento.

Na Faculdade Angel Vianna somos chamados pelo nome, confraternizamos na cantina, pulsamos, vivenciamos, abraçamos de corpo inteiro e por horas... Permitimo-nos vivenciar nossas singularidades e esquisitices sem censura, pois começamos a compreender que, como diz Denise Stoklos, "ensinar a um povo que não podemos errar é errar duplamente".

Cada um de nós, alunos da Faculdade Angel Vianna, temos um tempo e uma história. Nesta jornada em busca de autoconhecimento e formação, nos encontramos, atravessamos o portal e desvelamos a possibilidade de viver e estudar nos autoexperimentando. Eis a incomensurável importância deste espaço: a Faculdade Angel Vianna acolhe os processos encarnatórios dos seres criativos buscadores e favorece meios para a elaboração de uma vida, perante um espectro de possibilidades que se abrem.

Narrei, neste discurso de formatura, como oradora dos formandos de 2008, um pouco do nosso ciclo na Faculdade Angel Vianna: chegamos, vivenciamos, estudamos e agora prosseguiremos a nossa jornada. Sempre nutridos no cerne dos nossos seres com o aroma das flores respiradas em suas aulas, dilatadas em nossa pele, vivenciadas em nossos ossos, armazenadas em nossos músculos, pulsadas em nossos órgãos e vísceras, elaboradas com a força de nossas mentes, ressignificadas em nossa memória, fortalecidas em nosso espírito e amadas em nossos corações.

Como a maior lição da natureza é a impermanência, o ciclo continua. Para o prosseguimento desta jornada infinita, invoco a sabedoria: que nos abençoe todos os dias e noites, iluminando e fortale-

cendo o exercício da nossa presença neste planeta. Também invoco o amor, para que faça germinar com suas gotas transparentes e cristalinas a nossa ética planetária. Não poderia deixar de invocar a memória e a gratidão, para que sejam nossa bussola. Agradeço a linha mestra de Angel Vianna, que corajosamente e com a legitimidade da sabedoria praticada, materializou e sustenta este espaço que tão sabiamente acolhe os viajantes que trilham o caminho do autoconhecimento. Agradeço a legião de professores que ancoram as bases sociais, filosóficas, ideológicas, artísticas, terapêuticas, científicas e educacionais que sustentam as linhas condutoras do pensamento na prática.

Conforme o juramento efetuado nesta cerimônia, tornaremo-nos educadores comprometidos com a arte de ensinar, de informar e formar a todos aqueles que aqui buscam não só conhecimento, mas, além dele, a sabedoria. Agradeço a teia da vida que alinhavou estes bons encontros com cada um dos professores, funcionários, amigos e amigas, companheiros de jornada. Agradeço a vida que nos foi concebida por meios de nossos pais. Agradeço as forças da natureza e convoco a benção da força da perseverança que nos permita a continuidade no lapidar da pedra bruta, pois concluindo este discurso cito Manoel de Barros que com paciência ensina que viver é "repetir, repetir, até ficar diferente".

Acervo Angel Vianna

O que mais me comove na
vida é um corpo abandonado,
e como um corpo não mente...
Cada vez mais percebo que
escolhi o caminho certo

Angel Vianna

Luzes na ribalta
Angel em cena

Sebastião Pedra – Acervo Angel Vianna

Klauss com
Rainer nos braços,
Angel e Vó Erna Mutta.
Abaixo Klauss e Angel

Milano – Acervo Angel Vianna

Milano – Acervo Angel Vianna

Angel, Klauss e
a neta Tainá

Juvenal Pereira

Acervo Angel Vianna

Acervo Angel Vianna

Juvenal Pereira

Álbum de família: acima, Angel e Klauss no cotidiano e no dia do casamento. Ao lado, Rainer com a filha Tainá

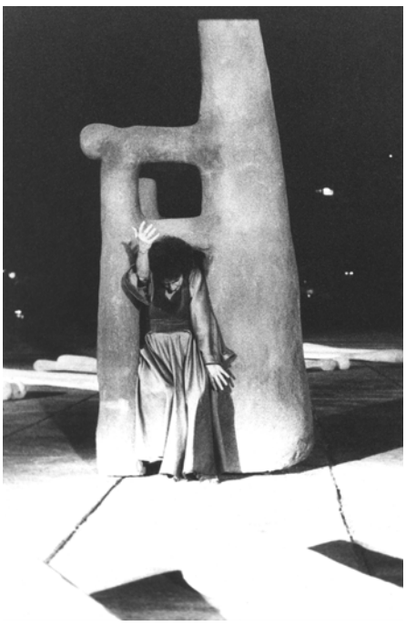
Acervo Angel Vianna

Com Angel,
o corpo fala

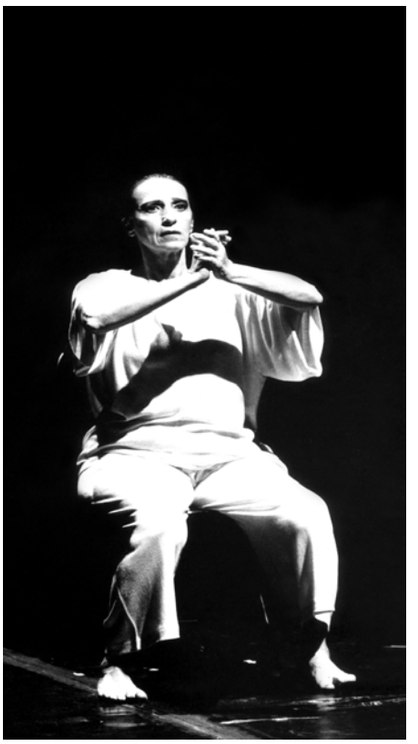
Acervo Angel Vianna

Acervo Angel Vianna

Charme e movimento



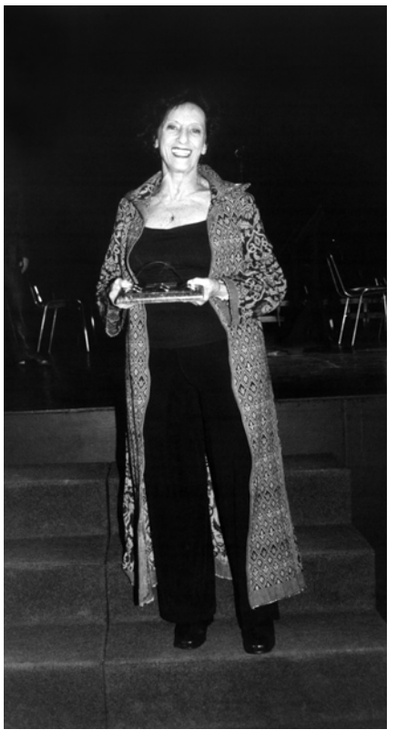
Acervo Angel Vianna



Acervo Angel Vianna

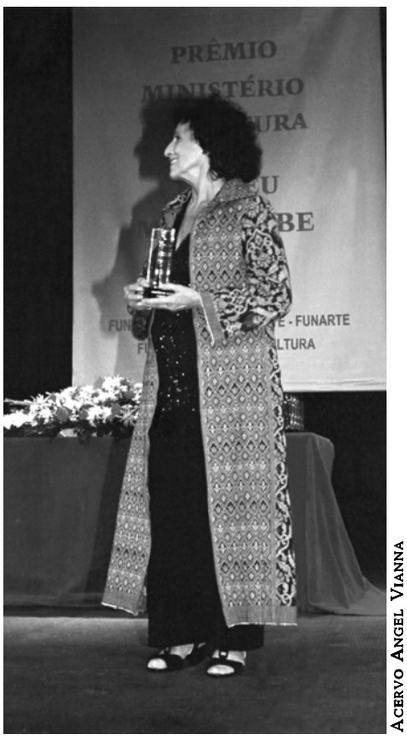
Acervo Angel Vianna

Angel em três momentos:
ao lado, na *Divina comédia,*
de direção de Regina Miranda.
Abaixo e à esquerda em
Movimento cinco mulher, com
coreografia de Rainer Vianna
e à direita, em *Angel,*
simplesmente Angel, com
coreografia de Angel Vianna.



Acervo Angel Vianna

Angel, ao receber o Prêmio Mambembe, em 1996



Acervo Angel Vianna

Acervo Angel Vianna

Acervo Angel Vianna

No Palácio do Planalto, ao receber a Comenda da Ordem do Mérito Cultural, em 1999, do então ministro da Cultura Francisco Weffort e do presidente Fernando Henrique Cardoso

Acervo Angel Vianna

Acervo Angel Vianna

Acima, a coreografia de *A tempo*. Ao lado, Angel na peça *Rosa tatuada*, de Tennessee Williams

Olha a bibliografia aí!!!

ALEXANDER, G. *Eutonia: um caminho para a preparação corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ALVARENGA, A. *Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)*. Dissertação. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

AMADO, J.; FERREIRA, M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

ÁVILA, C. "Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade". In: *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, Fundação João Pinheiro e Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

BACHELARD, G. *A formação do espírito cientifico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARROS, V. "Histórias de vida". *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 30 jul 2001. Caderno Pensar, p. 2.

BÉDARIDA, F. Não basta a história de identidade. Diogenes, 42/4, 1994.

BENTO, M. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. Tese. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, 2004.

BOURDIEU, P. "A ilusão biográfica". In: AMADO, J. & FERREIRA, M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BRADLEY, K. *Rudolf Laban*. Londres e Nova York: Routledge, 2009.

BRUM, L. "A dança de um rio". *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro, Universidade Editora, 1999.

BUNGE, M. *Treatise on basic philosophy*. Dordrecht: D. Reidel, v.3, 1977.

CALAZANS, J. "Angel Vianna – O corpo que fala". *Entre em cena, Jornal Programa da Oficina de Teatro da PUC-MG*. Belo Horizonte, v.1, 1 dez 2002, p.8-9.

CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; Gomes, S. (Orgs). *Dança e educação em movimento.* São Paulo: Cortez, 2003.

CAMINADA, E. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CERBINO, B. *Nina Verchinina e dança moderna brasileira: o papel da crítica jornalística na formação de um pensamento em dança*. Dissertação. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2003.

COELHO, M. *Linguagem corporal: o imaginário do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2000.

DELBÉE, A. *Camille Claudel, uma mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ELIAS, N. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FARO, A. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Ed. Ministério da Cultura / Fundacen, 1988.

FREIRE, Ana Vitória. *Angel Viana uma bibliografia da dança contemporânea.* Ed. Dublin. Rio de Janeiro: 2005

GADDIS, J. L. *Paisagens da história: como os historiadores mapeiam o passado*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GAY, P. *Mozart*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Coleção Breves Biografias).

GAULEJAC, V. Onde situar a sociologia clínica. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 30 jul 2001. Caderno Pensar, p. 3.

GIL, J. *Movimento total*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

KAHLO, F. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

KATZ, H. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. São Paulo: Dórea Books and Art, 1994.

_____. *Um dois três: a dança é o pensamento do corpo*. Tese. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC, 1994.

KATZ, H & GREINER, C. "Por uma teoria do corpomídia". In: *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

KRISTEVA, J. *O gênio feminino – a vida, a loucura, as palavras: Hannah Arendt, Melanie Klein, Collete*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LOVISOLO, H. "A memória e a formação dos homens". *Estudos Históricos – Revista da Fundação Getúlio Vargas.* Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.16-28.

MACHADO, L. *A filha da paciência na época da Geração Complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MAHLER, A. *Minha vida*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

MONTENEGRO, A. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 2001.

NEVES, N. *O movimento como processo evolutivo – gerador de comunicação: técnica Klauss Vianna*. Dissertação. São Papulo: Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2004.

OLIVEIRA, L. *Caminhos cruzados: trajetória individual e geração*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC –FGV, 1988.

PALMA, S. *Roteiro do documentário para vídeo sobre Angel Vianna*. Rio de Janeiro: RioArte (*mimeo*), 1999.

PAVLOVA, A. "Tela vira um novo palco para Angel Vianna". *Jornal O Globo.* Rio de Janeiro, 12 de jul 2003. Segundo Caderno, p. 2.

PEREIRA, R. & SOTER, S. (Orgs). *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

PEREIRA, R. & SOTER, S. (Orgs). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

_____. *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

POLLACK, M. "Memória, esquecimento e silêncio". *Estudos Históricos – Revista da Fundação Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

REVEL, J. *Jogos de escala*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RIO MOVIMENTO – Informativo do Sindicato dos Profissionais da dança do Estado do Rio de Janeiro. Angel Vianna, uma incansável guerreira em prol da melhoria da dança. Rio de Janeiro, ano 2, n.10, jul-ago 2002, p. 16.

RISÉRIO, A. *Avant-gard na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M.Bardi, 1995.

ROBATTO, L. *Dança em processo, a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial da Universidade Federal da Bahia, 1994.

ROBATTO, L. & MASCARENHAS, L. *Passos da dança Bahia*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 2002.

RUBIN, N. "Angel Vianna: escultora de ossos e músculos". *Revista Gesto*. Rio de Janeiro, v. 1, 2002, p.54-57.

SENNET, R. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, E. *Grupo Tran Chan: princípios da pós-modernidade coreográfica na dança contemporânea*. Tese. Salvador: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2000.

SILVA, H. "Rememoração – comemoração: as utilizações sociais da memória". *Revista Brasileira de História*, Universidade Federal do Paraná. v. 22, n.44, 2000, p.425-438.

SUCENA, E. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

TAVARES, J. *A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro*. Dissertação. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Teatro da UniRio, 2002.

TEIXEIRA, L. *Conscientização do movimento: uma prática corporal*. São Paulo: Caioá, 1988.

THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

UYEMOV, A. "Problem of direction of time and the laws of system's development". In: KUBAL, H. et al. *Entropy and information in science and philosophy*. Praga: Elsevier, 1975, p. 93-102.

VALERY, P. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 28.

_____. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VAUGHAN, D. *Merce Cunningham: fifty years*. Nova York: Aperture, 1992.

VIANNA, A. Texto apresentado na conferência "Trajetória: Formação em Movimento". Belo Horizonte, 2003.

VIANNA, K. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VICENZIA, I. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro. Atração Produções Ilimiyadas, 1997.

VIEIRA, J. "Dança e Semiótica". CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (Orgs.) *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 244- 253.

VOTRE, S. (Org). *Imaginário e representações sociais em educação física, esporte e lazer*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2001.

Clipping jornalístico

A casa da dança carioca. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro,2001. A linguagem dos músculos. *Jornal O Dia*, Rio de Janeiro, 1996.

Angel Vianna, assim se passaram dez anos. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 1993. Caderno Rio Show.

Angel Vianna é homenageada. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 1993. Angel Vianna refaz Companhia de dança. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 1995.

Angel Vianna. A cara e a coragem de uma pioneira. *Jornal Corpo*, Rio de Janeiro, 1997.

Angel Vianna, uma operária da construção corporal. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1998.

Angel Vianna, uma vida para a arte e a educação. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2002.

A expressão corporal, a moda que não passou. Em busca da emoção do corpo. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro,1977. Bailarino em Minas vai para a televisão ou pára. *Jornal Última Hora*, Salvador, 1964.

Balé de Angel Vianna completa 15 anos. *Jornal Gazeta Mercantil*, Rio de Janeiro, 1998.

Corpo e cidade conectados pela dança. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 2001. Eterno recomeço. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 1999.

Grupo Teatro do movimento. Jornal *Opinião*, Rio de Janeiro, 1976.

Memória em movimento. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 1998.

Notório saber de uma bailarina intensa - Angel Vianna. *Jornal Correio da Bahia*, Salvador, 2003.

Os gestos do berço à morte. Jornal *do Brasil*, Rio de Janeiro, 1978.

Ruth Rachou e Angel Vianna dividem o palco. Jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2002.

Teatro-Movimento, uma nova proposta de dança dos Vianna. *Jornal da Bahia*, Salvador, 1978.

Videografia

Angel Vianna. Entrevista com Leila Richter. Comenda. *TV Bandeirantes*, 19/11/1999.

Rainer Vianna. Programa "1987" – Os Artistas. *TVE*, 05/10/1987.

Angel Vianna. RJTV Jornal. *TV Globo*, 13/10/1987.

Angel Vianna. Programa Start, com Bianca Ramoneda. *TVE*, 10/3/1997.

Angel Vianna. "Comfort Dança" – SP – Solo "Angel Simplesmente Angel" VII Panorama da Dança – RJ. Caderno 2.

Globo News, maio 1999.

Angel Vianna 15 anos. Caderno 2. *TVE*, 1995.

Angel Vianna, Ordem do Mérito Cultural. DF, 1999.

Angel Vianna. Série: Momento Especial – Memória da Dança no Rio de Janeiro. *MultiRio*, 2001.

Angel Vianna, por Angela Couto. *Globo News*, 2000.

Angel Vianna. Dança Brasil. *TVE*, 1998.

Angel Vianna. "Diário de Teatro" com Sérgio Britto. *TVE*, 1999.

Sobre os autores

Ana Bevilaqua
Mestre em teatro pela UniRio
Analista de movimento
Certificado no Sistema Laban Bartenieff pelo Institute of Moviment Studies – Nova York
Professora de pós–graduação da Faculdade Angel Vianna (FAV)

Ana Vitória Freire
Bailarina, coreógrafa e diretora artística da Cia Ana Vitória
Dança Contemporânea
Mestre pela Universidade Gama Filho/RJ
Autora do livro *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*
Professora da FAV e da Univercidade, no Rio de Janeiro

Andréa Chisorin Nunes
Graduada em psicologia pela Universidade Gama Filho – RJ
Formada em socioanálise pelo Centro de Estudos Sociopsicanalíticos do Rio de Janeiro – Cesop – RJ
Assessora especial de desenvolvimento de projetos da FAV

Ausonia
Doutora em Teatro pela UniRio

Bernardes Monteiro
Vice-diretora da Faculdade Angel Vianna
Professora de dança e da disciplina "Temporalidade e história" da FAV

Bruno Lara Resende
Escritor

Catarina Resende
Doutoranda em psicologia pela UFF
Mestre em saúde coletiva pela UFRJ
Psicóloga pela UFRJ
Terapeuta pelo movimento pela FAV

Enamar Ramos
Doutora em teatro pela UniRio
Professora de dança e expressão corporal na Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UniRio

Helena Katz
Graduada em filosofia pela UERJ
Doutora em comunicação e semiótica pela PUC–SP
Crítica de dança desde 1977
Desde 1994, é professora na PUC–SP
Professora colaboradora no Programa de Pós–Graduação em Dança da UFBA
Autora de *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*, livro resultado de sua tese de doutorado. Também escreveu *Danças populares brasileiras*: *o Brasil descobre a dança descobre o Brasil*, *Grupo Corpo Companhia de Dança*, e *Grupo Corpo Brazilian Dance Theatre*
Desenvolve a Teoria Corpomídia desde 2001, em parceria com Christine Greiner
Líder do grupo de pesquisa certificado pelo CNPq Centro de Estudos em Dança – CED
(www.pucsp.br/cos/pos/ced).

Hélia Borges
Psicanalista.
Doutora pelo Instituto de Medicina Social da UERJ.
Professora da graduação e da pós-graduação da FAV.

Jorge de Albuquerque Vieira
Doutor em comunicação e semiótica pela PUC – SP
Professor na pós-graduação na disciplina "comunicação e semiótica" no Departamento de Linguagem do Corpo, Artes do Corpo da PUC – SP.
Professor na FAV nas disciplinas "introdução ao projeto de pesquisa" e teoria do conhecimento."

Juliana Pólo
Mestre em comunicação e semiótica pela PUC – SP
Pesquisadora do Banco de Dados Itaú Cultural – Rumos Dança
Coordenadora do programa de pós-graduação da FAV

Letícia Teixeira
Mestra em teatro pela UniRio
Formada em psicomotricidade pela Sociedade Brasileira de Psicomotricidade – SBP
Professora da pós–graduação da FAV

Luciana Bicalho
Pós-graduada em Terapia pelo movimento na FAV
Licenciatura em dança na FAV

Soraya Jorge
Pós-graduada em terapia pelo movimento da FAV
Pós-graduada em Estudos Avançados em Dança Contemporânea pela UFBA e pela FAV
Especialista em Autentic Moviment Institute – Califórnia – EUA

Suzana Saldanha
Mestre em teatro-educação pela Universidade de Paris – Vincennes/Paris VIII
Licenciatura em direção teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
Professora de "expressão/teatro/dança" – Exted na FAV

Vanessa Matos Rodrigues
Formanda em licenciatura em dança